



JULIUS MEIER-GRAEFE

COURBET

MIT 114 ABBILDUNGEN

R. PIPER & Co. VERLAG MÜNCHEN

JULIUS MEIER-GRAEFE: COURBET



JULIUS MEIER-GRAEFE

COURBET



MIT ACHT LICHTDRUCKTAFELN UND HUNDERTSECHS NETZÄTZUNGEN

R. PIPER & CO. VERLAG MÜNCHEN 1921



GUSTAV COURBET
AUFNAHME VON NADAR, PARIS

JULIUS MEIER-GRAEFE

COURBET



MIT ACHT LICHTDRUCKTAFELN UND HUNDERTSECHS NETZÄTZUNGEN

R. PIPER & CO. VERLAG MÜNCHEN 1921

VORWORT ZUR NEUEN AUFLAGE.

DIESES im Jahre 1904 geschriebene Buch erschien in erster Auflage mit einer Studie über Corot zusammen in bescheidenem Rahmen. Für die Zusammenstellung sprach die gemeinsame Bedeutung beider Meister für dieselbe Künstlergeneration. Äußerliche Gründe und der Umstand, daß die inzwischen erschienene neue Entwicklungsgeschichte des Verfassers manche Lücken auszufüllen bestrebt war, bestimmten den Verlag, die Studie über Courbet gesondert herauszugeben. Sie erscheint hier in neuer verbesserter Fassung. Es wurde versucht, manche Fehler der Auffassung und der Form auszumerzen, allzu lose kritische Betrachtungen und entwicklungsgeschichtliche Hinweise besser zu begründen und abzurunden. Die ursprüngliche Disposition wurde beibehalten. Das erschöpfende Courbet-Werk wartet noch seines Autors. M.-G.

Dresden, Herbst 1920.

Gedruckt bei A. Wohlfeld, Magdeburg

DER MENSCH UND DER KÜNSTLER

EIN Schleier liegt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf der Natur der Maler. Er rührt von den alten Holländern und vom Dix-huitième her. Ein Schleier, der die Nuditäten eines hungrigen Instinktes sanft verhüllt und die Neuheit einer Kunst ohne Gemeinde, ohne Gesellschaft, ohne allgemeine volkstümliche Tradition vermittelt. Bei den Fontainebleauern hat sich der Schleier mit der Zeit zu einem undurchdringlichen Firnis gestaltet, der uns nicht mehr erlaubt, Regungen, die uns angehen, wahr zu nehmen. Corot allein verstand es, ihn leicht zu halten, und sein Spiel, dem wir noch immer traumverloren zuschauen, nicht zu beschweren. Die Sentimentalität seiner Liebe zu dem Walde, zu den „Vögelchen des lieben Gottes", zu den Menschen, ist keine Zutat, kein Umhang der Zeit, sondern inniger formenwirkender Teil seines Wesens, warmer Ton seines Gefühls. Er verhüllte nichts mit dem Schleier, sondern webte in ihm seine Legende.

Diesen Schleier riß Courbet entzwei. Er war der Revolutionär, ein neuer Mensch: der bis zur Erbitterung inbrünstige Prolet, der mit seinem Pinsel wie mit einer gewaltigen Schaufel die Erde umgrub, um neue Frucht zu gewinnen. Die Nymphen zerstoben in alle Winde. Aus war es mit dem Spiel beschaulicher Gesinnung, aus mit dem Sang der kleinen Vögel und der Sage vom lieben Gott, mit allen Gelegenheitsgedichten. Am Eingang dieser neuen Geschichte steht ein großes, düsteres Gruppenbild: ein Begräbnis.

Man riskiert mit dem Vergleich Corot-Courbet den Vorwurf, sich die Aufgabe zu leicht zu machen. Die Unterschiede sind zu kraß. Aber die Zeit fordert den Vergleich. Man kann ihre entscheidendste Diskrepanz nicht treffender schildern, als wenn man sich der Gemeinschaft dieser beiden Gegensätze erinnert, und begeht dabei keine Willkür. Denn nicht weniger scharf, als zwischen diesen, noch schärfer gähnt zwischen Courbet und Delacroix und Daumier und vielen anderen der Spalt. Man wird selbst bei den scheinbar auf gleichen Pfaden wandelnden Revolutionären Rousseau, Dupré und Millet im Grunde wenig Verwandtes mit diesem Eroberer finden.

Nicht nur die Kunst, das ganze Menschentum dieses Künstlers war Eroberung. Nichts Zaghaftes, nichts vom Kinde, nichts Gutmütiges haftet Courbet an. Er ist der Individualist mit starken Ellbogen. Corot hatte die jahrzehntelange Zurücksetzung ganz natürlich gefunden, Delacroix darüber verächtlich gelächelt, Millet dazu geseufzt. Sie lebten mit ihrer Kunst, waren Kinder ihrer Muse und schlechte Geschäftsleute. Courbet wehrte sich mit Händen und Füßen. Mit unerhörter Rücksichtslosigkeit brach er sich Bahn. Er wurde der erste Manager der modernen Kunst.

Sein Schüler Whistler adoptierte die Methode und raffinierte sie, ohne sie sympathischer zu machen, und ohne die subjektive Legitimität des Meisters. Courbet teilte seine Zeit in zwei ungleiche Hälften. In der größeren malte er, in der anderen machte er Theorie. Er beschränkte sich nicht auf die Kunst, sondern dehnte sein System auf alle erreichbaren Gebiete aus, war Politiker und wurde — uns Deutschen zum Nutzen — der erste Künstlerkosmopolit. Sein Raffinement war brutales Bauerntum. Um einen neuen Ton zu finden gab es nichts Besseres. Bayersdorfer hat sein Auftreten in München geschildert*. Hier mochten die Umgangsformen des Starkbesaiteten nicht gerade fremdartig berühren. In Paris wirkte die derbe Sachlichkeit dieses Fanatikers wie der Bär im Bienennest. Er hat dafür büßen müssen. Ich glaube übrigens, daß weniger die nach Beendigung der Kommune siegreiche Abneigung gegen seine Politik als die Wut auf seine persönliche Kunst den Prozeß um die Vendôme-Säule herbeiführte, den Nagel zum Sarge des Meisters.
Es hat nie einen weniger französischen Künstler gegeben, und nie ist ein weniger pariserischer Meister in Paris zum Ruhme gelangt. Man kann ihn drehen und wenden wie man will, man findet alles mögliche, nur keine der urfranzösischen Eigenschaften. Nichts Lyrisches, keine systematische Struktur im Sinne der großen Landschafter des 17. Jahrhunderts; nichts von dem Dekorativen der Watteau-Schule, nichts von der Dramatik Delacroix'. Den Gegensatz zu diesem Eroberer hat Camille Lemonnier in einem glänzenden Essay fixiert**. Er deutet auf den literarisch vertieften, trotz alles Heroismus unpersönlichen Enthusiasmus Delacroix', nennt ihn den Cid der Malerei, den Besieger der theatralischen Geste, der die Kulisse der Früheren durch das flammende Farbe gewordene Drama ersetzte, und zeigt neben diesem „à coups de cervelle“ schaffenden Empfinder das ganz Unintellektuelle Courbets, des „grand peintre bête“, der nicht einsah, warum man etwas anderes malen solle, als was man unter den Füßen fühlte, den Maler der groben Materie. Aber Unrecht hatte Lemonnier, wenn er auf Grund dieser Erkenntnis Courbet die Größe absprach, ihm nur das Verdienst ließ, eine Formel skizziert zu haben, wenn er ihn unter Millet, Rousseau, Corot und Daubigny stellte, weil ihm die Menschlichkeit fehle, ihn einen „Vertierer der Malerei“, einen „Virtuosen der Bestialität“ nannte. Dieses Unrecht beging nicht nur Lemonnier. Ein Zeitgenosse, H. d'Ideville urteilte im selben Jahre, als Lemonniers Buch erschien, ähnlich, soweit er überhaupt urteilte***. Und das war kurz nach dem Tode, also bei milder Stimmung. Vorher ging es Courbet schlecht bei der Pariser Kritik, schlechter als irgendeinem. Man verzieh ihm nicht die Häßlichkeit seiner Modelle. Théophile Gautier behauptete, in spanischen Spelunken nichts Abstoßenderes gesehen zu haben. Noch 1863 äußert sich Bürger Thoré mehr als zurückhaltend. Beaudelaire, der ihm anfangs beigestanden hatte, wurde später sein schlimmster Feind. Silvestre und Castagnary, am frühesten glaube ich Champfleury, hielten zu ihm, aber überzeugten nicht. Der Begeistertste von allen, Proudhon, hat ihm am meisten geschadet.
Wer über den Künstler hinweg kam, rieb sich an der sogenannten Dummheit des Menschen. Die Dummheit lag in seinem Programm. Vielleicht nicht so sehr die

* In dem launigen Steckbrief, der 1872 in der Neuen Freien Presse erschien, abgedruckt in den gesammelten Schriften (Verlagsanstalt Bruckmann, 1902, S. 121).

** G. Courbet et son œuvre, Paris, Lemerre 1878.

*** G. Courbet, notes et documents sur sa vie et son œuvre, Paris, Gravé 1878.

Formel selbst, als daß er sich überhaupt zu einem Programm bekannte, war sein Fehler. Mit Theorien läßt sich in Deutschland und England etwas erreichen, nicht in Frankreich. Die Formel hätte sogar gescheit sein können, der Franzose ist viel zu sehr skeptischer Sinnenmensch, um solche Demonstration jenseits des Werkes zuzulassen. Jeder Kommentar macht ihn argwöhnisch, auch der ungeschickteste. Dagegen will der Bourgeois überall, in allen Ländern selbst kommentieren können. So aber stand der Fall Courbet: ein Kommentar, der niemanden interessierte, der von sozialen Dingen und Politik handelte; eine Kunst, mit der keiner etwas anfangen konnte, für die es im bürgerlichen Zimmer keine Wände gab und die in öffentlichen Gebäuden wie ein Hohn auf alle Öffentlichkeit gewirkt hätte. Programme hatten auch die anderen, alle ohne Ausnahme, von Poussin bis Ingres und Delacroix. Wir besitzen darüber genügend Dokumente. Wer an der zuweilen verspotteten gallischen Klarheit zweifelt, braucht sich nur an die eiserne Logik zu halten, zu der jeder bedeutende Franzose seine Muse nötigt. Nur sprachen sie nicht davon vor der Öffentlichkeit. Sie vergruben ihre Theorie in Tagebüchern, ließen ihre Schüler und Korrespondenten daraus Nutzen ziehen, aber affichierten sie nicht. In der Neuerung sah man einmal eine ungeheuerliche Unbescheidenheit. Mit Recht. Die Art, wie Courbet mit Silvestre über Tizian und Lionardo sprach, empörte jeden vernünftigen Menschen. Die Formulierung einer sozialen Theorie, die allen Bilderkäufern ins Gesicht schlug, zu einer Ästhetik, die, sobald man sie lediglich auf die Kunst hin untersuchte, zur größten Kinderei wurde und nur gelten sollte, weil Courbet sie aussprach, reizte zum Lachen. Dann aber, und das ist die Hauptsache, sah man überhaupt nicht mehr den Maler, den Künstler, sondern nur sein Programm, seine Beschränktheit als Denker und die höchst greifbaren Schwächen des Menschen. Zu bemerken, daß das eine nicht das mindeste mit dem anderen zu tun hatte, daß diese ganze Theorie des Monsieur Courbet so wichtig für seine Kunst war wie sein Hut oder seine Tabakpfeife, fiel niemandem ein. Man fand die Sauce unschmackhaft und stieß den Braten beiseite. Man nahm seine Theorie — die echten Redensarten eines Alkoholikers — ernst und vergaß nicht nur, daß dieser Mensch immensurabel trank, sondern auch, daß er malte. Ursprünglich dachte Courbet nicht das mindeste bei seiner Malerei. Er fand, was er machte, gut und notwendig und hatte verteufelt recht, darauf stolz zu sein. Bauer, wie er war, konnte er nicht auf den Erfolg warten und nahm jedes Mittel, um durchzudringen, auch das verkehrteste. Wenn Proudhon ihm eingeredet hätte, daß seine Malerei imstande sei, die Gicht zu heilen, er hätte wahrscheinlich auch diese Gabe nicht verschwiegen.

Man müßte Zola wiederholen, wollte man das Verhältnis Proudhons zu Courbet prüfen. Alles, was darüber gesagt werden könnte, steht in „Mes haines“. Proudhons ungeheuerliche Blasphemie „Du principe de l'art et de sa destination sociale“ hätte einen Germanen zum Verfasser haben können. In Frankreich ereignete sich der merkwürdige Fall, daß der Künstler ein Genie und der Dolmetscher blind war und daß Zola die Unterschätzung, deren sich der Phantast schuldig machte, nachweisen konnte. Der unbescheidene Courbet, über dessen Gebaren gesittete Leute die Hände rangen, war nie bescheidener, als da er sich zur „destination sociale“ seines Freundes hergab. In seiner eigenen Theorie, wie er sie zum besten gab, war nicht alles Unsinn. Wahrheit wollte er, mehr Wahrheit, als die Zeitgenossen brachten. Aber welche? Die Bilder sind da, um zu demonstrieren, der Demagoge ärgert niemanden mehr.

Hat er wirklich jemals Programme gemalt? Ich kenne höchstens ein Bild „L'aumône d'un mendiant“, vom Ende der sechziger Jahre, auf dem ein Bettler einem kleinen Jungen eine Münze schenkt, das man tendenziös nennen könnte; und selbst in diesem nichts weniger als typischen Werke überwindet die Malerei einen Teil des peinlichen Eindrucks. Sonst nichts als Kunst, vom ersten Selbstporträt bis zu der „Woge“. Nicht immer hohe Kunst. Er malte viel und ohne Selbstkritik, tief überzeugt, daß alle anderen nur Allotria trieben, war ein rüder Geselle, ein Vielfraß, aber viel zu ungestümer Instinkt, um sich durch irgendeine Reflektion vom Malen abbringen zu lassen. Vielleicht erschien ihm selbst diese fleischliche Lust am Malen so anormal, daß er zu einem System griff, um sich zu entschuldigen. Die Wahrheit, die er sah, war nicht der grobe Realismus, der 1855 in klobigen Buchstaben das Schild der Ausstellungsbaracke schmückte. „Faire de l'art vivant, tel est mon but!“ sagte in Castagnarys Feder die pompöse Einleitung des Katalogs. Das brachte Courbet: stärkeres Leben. Er fand ein neues Zellensystem für die Malerei, geeignet, einen stärkeren und unmittelbareren Ausdruck aufzunehmen. Wohl grenzte seine Überhebung über die Zeitgenossen an Frechheit. 1862 sagte er mal zu Corot: „Wer sind heute die wirklichen Maler in Frankreich? — Ich!“ Lange Pause. „Und dann Sie!“ Und Corot meinte nachher zu einem Freunde: „Wenn ich nicht dabei gewesen wäre, hätte er mich auch noch vergessen.“ — Aber dieses Selbstbewußtsein hing nicht in der Luft. Es stand nicht auf der Illustration Proudhons, auf keiner Theorie, es war der höchst natürliche Ausdruck einer ungeistigen, aber wirksamen Überlegenheit, das Bewußtsein des Menschen, der seine Muskeln stärker fühlt als die seiner Nachbarn, der das, was er will, besser kann, als irgendeiner. Wohl waren sie alle herrliche Künstler, von Corot angefangen bis zu den letzten der großen Generation von 1830; machten aus ihrer Sache, was sie machen mußten, erreichten ihre Ziele. Aber dieser grobe Bauer stand jenseits, in einer neuen Welt, von der die andern kaum die Anfänge ahnten. Er konnte nicht dichten, vermochte sich nicht aus dem Theater seine Inspiration zu holen, las noch weniger als Millet und schrieb den Stil eines größenwahnsinnigen Provinzfriseurs. Dafür war er in der gesicherten Lage, dieser Mittel der anderen nicht zu bedürfen. Corot rückte dem Instinkt ein gewaltiges Stück näher, aber blieb in einem Traumland. Courbet verzehnfachte das Stück und rückte mitten in die Gegenwart, riß eine neue Welt von Empfindung zur Schöpfung hin. Wenn sich das dunkle Bewußtsein von dieser Tat in halb irren Sätzen äußerte, muß man bedenken, daß er mehr Grund zur Einbildung hatte, als er glaubte. Sicher hätte er greifbarere Belege für seine Bedeutung anführen können als die Sätze seiner pronunciamientos.

Seine Kunst enthielt nichtsdestoweniger ein Programm wirksamer Art; nicht das von Proudhon, sondern das der kommenden Malerei.

Die soziale Phrase schweigt vor der „Woge“. Delacroix hatte bei aller Macht für solche elementaren Erscheinungen keine Organe. Géricault hatte ähnliche Dinge geahnt, aber nur angedeutet; Constable sie in winzigen Skizzen vollbracht: das Leben der Natur, nicht im Bauern, die auf der Erde ackern, nicht in Historien, die auf ihr passieren und fern von ihr an einem Schreibtisch in einem Atelier niedergeschrieben werden, sondern das Regsame der Erde selbst, das Organische, das Stein, Erde, Himmel, Tier bewegt und zusammenhält.

Courbet war als Bauer geboren, mit all den animalischen Instinkten des Landmenschen. Stark, ungebrochen sinnlich, ungeschwächt von irgendeinem nicht auf nüchternstem Zweckbewußtsein beruhenden Vorurteil. Ich, ich und immer wieder ich. Wie komme ich zur Macht, zum Genuß? — Das ist sein Evangelium. Dieser Mensch will malen. Er geht in die Galerien und findet die Meister, die das am besten gekonnt haben. Er versteht unter der Malerei nicht dieses oder jenes, sondern nur das eine: die größte, unmittelbarste Lebendigkeit mit Pinsel und Farbe. Er denkt nicht im Traume an seelische Dinge dabei, übersetzt nicht, reflektiert nicht, sondern faßt das Ding an der Wurzel. Generationen mögen in ihm das Wissen von der Natur zur Erfahrung aufgeschichtet haben; Bauern, wie er, die immer nur an den Erwerb der Erde dachten, an den materiellen Nutzen aus der Materie. Jetzt greift er so sicher zu Hals und Zurbaran und Ribera, d. h. zu den großen Materiellen, wie seine Vorfahren die richtige Erde für ihren Bedarf zu finden wußten. Die Ausschließlichkeit seiner Neigungen wird seine Stärke. Keiner seiner malenden Vorgänger hatte sich vor den Italienern verschließen können. Es lag in ihrer Rasse, in ihrer Kultur. Das Italienertum half ihnen zu Bildern, brachte das Mitspielen verwandter Elemente, zog die Lyrik und das Dekorative heran, aber schwächte den aufsaugenden Blick des Spähers nach Natur. Courbet ist der erste Franzose, der sich lachend von ihnen abwendet. Was er über Raffael sagt, klingt fast wörtlich wie das berühmte Wort des Velasquez. Wenn er dagegen die Spanier und Holländer nimmt, tut ers wie der Bauer, der ein gutes Düngemittel für seinen Boden findet. Théophile Silvestre zitiert: „J'ai traversé la tradition comme un bon nageur passerait une rivière: les académiciens s'y sont tous noyés". — Die Persönlichkeit seiner Lieblinge ist Courbet ebenso gleichgültig wie Raffael. Wie haben sie's gemacht? Nicht was sie gedacht haben, nicht was sie ihrer Zeit brachten, interessiert ihn. Was sie ihm in diesem Augenblick nützen können, kommt allein in Frage. So hilft ihm die Barbarei. Sie schneidet alles weg, was zuviel für das rein Instinktive sein könnte. Er wird nicht geistiger durch die Jahre, er wird mächtiger. Jede Spur von Intellektualität hätte ihn geschwächt, jede Zutat von Spiritualismus seine Kraft gemindert. Er besitzt den Intellekt und den Esprit, den Courbet brauchen kann, der malende Bauer. Hätte der nicht Genie, so würde aus alledem nichts werden, das versteht sich von selbst. Er ist aber um so mehr Genie, je mehr Bauer er bleibt, das war sein Scharfsinn. „Savoir pour pouvoir!" stand in der berühmten Vorrede des Katalogs von 1855. Dieser Bauer war nichts weniger als unwissend. Aber er hatte mit den Augen, mit den Händen, nicht mit dem Gehirn gelernt. „C'est dans le doigt qu'est la finesse," sagte er in der Schweiz zu seinem Arzte und lachte über die Kollegen, die sich mit teueren Farben ruinierten. Er war ein ähnlicher Typ als Maler wie Taine als Philosoph. „Denken, namentlich schnell denken, ist ein Fest", heißt es bei diesem*. Taine dachte animalisch, wie Courbet animalisch malte. Malen, namentlich schnell malen, ist ein Fest. Und damit legte er den Finger auf die Zukunft; denn so, nur so, mit dieser Schnelligkeit, die sich mit dem fliegenden Leben in Einklang zu setzen wußte, konnte fürderhin gemalt werden, wollte die Kunst überhaupt einen Rest von Beziehungen mit der Gegenwart bewahren.

---

* „Penser, surtout penser vite est une fête. L'Esprit y trouve une sorte de bal; jugez de quel empressement il s'y porte." Histoire de la littérature anglaise III, 273 (letzte Ausg.).

Während aber Taine bei dem schnellen Verfahren die wichtigsten Dinge unter den Tisch fallen ließ und daher zu kurz kam, weil dem philosophischen Denken die Umsicht unentbehrlich ist, packte Courbets geschwinder Griff ein Stück, das gerade der viel geistigeren Umsicht der früheren Maler entgangen war; auch nur ein Stück, im Universum Fragment, für den Maler ein höchst wichtiges Stück, da es sichtbar war oder werden konnte, da mit diesem Stück unzählige neue Sichtbarkeiten erschlossen wurden.

Auch diese Methode führte zum Sinnbild. Hier lag der Irrtum Delacroix' in seiner Schätzung Courbets. Wie Paul Flat richtig bemerkte, waren für den Maler der Dantebarke „Imagination" und „Idéalisation" dieselben Begriffe*. Er malte ebenso spontan aber hatte ungefähr das Gegenteil des Courbet'schen Rohprodukts zum Objekt. Sein Instinkt, wunderbar erzogen, gehorchte einer weitreichenden Psychologie, einer ganz bewußten physiologischen Tradition, zu der alle großen Geister der Kunst von ihm herangezogen wurden. Mit der Hinnahme der Meister seiner Verehrung war für ihn die spirituelle Durchdringung ihrer Welt selbstverständlich verbunden, ja, diese Durchdringung ging der Wahl voran. Die Natur in seinen Bildern ist kein unmittelbarer Reflex der Wirklichkeit, sondern hohe Organisation des Bildhaften. Ein blitzschnell durchlaufener Umweg durch ganze Welten destillierter Formen, ein Umweg, den dramatische Empfindung kürzt, bestätigt uns: so liegt der Löwe, so sitzt der Arm, so standen an jenem Tag die Bäume. Ein ungeheurer Umweg. Courbet weiß nichts davon. Eine unendlich verkleinerte Welt, die ihm allein gehört. Er stand überhaupt nicht geistig zu seinen Meistern, eher wie ein Koch zu seinen Töpfen. Er kam mit Hals und seinen Spaniern zur Natur. Sobald der Zweck erreicht ist, verschwinden die Hilfen. Delacroix kam mit Raffael und Rubens zu seinem Universum. Sprache war sein Ziel, in vollendete Sprache übertragenes Universum. Courbet drang auf den neuen Urlaut der Vitalität, artikuliert oder nicht, wenn nur überzeugend. Das Größenverhältnis wird dadurch annähernd bezeichnet: der eine ein Komponist, Gestalter des Hymnus, dessen Klänge die Welt sicherten. Von den Hunderten von Tönen, die den Akkord bilden, schafft Courbet einen einzigen, der im Bereiche der Posaune liegt. Auch das Unersetzliche des einen durch den anderen wird bezeichnet. Die Courbets müssen brüllend neue Töne gebären, damit die Delacroix ihre Symphonien dichten können. Freilich war auch der Standpunkt Courbets zur Kunst der Vorgänger einem Delacroix nicht fremd, nur erschöpfte sich Delacroix nicht damit. Was für ihn Michelangelo bedeutete, hat George Sand festgelegt**, und es steckt nicht weniger in den Zeilen, die Delacroix über den von ihm angebeteten Meister schrieb. Ihm war das „Jüngste Gericht" etwas ähnliches wie für Courbet etwa die Halsschen Porträts oder die Rembrandtschen Weiber. Denn er glaubte in dem Christ Michelangelos „weder einen Philosophen noch einen Romanhelden" zu sehen, sondern pries das „Jüngste Gericht" als ein „Fest des Fleisches". So fleischlich dünkten auch Courbet die Gebilde seiner Lieblinge. Aber dies Fleischliche ist ein relativer Begriff, der von Delacroix zu Courbet die stärksten Wandlungen erfährt. Courbet fand mit seiner Fleischlichkeit Befreiung von aller Last der Tradition, auch von ihrem Nutzen.

* Vorrede zum „Journal".

** George Sand, Histoire de ma vie, Calmann Lévy, Paris, S. 242—252. Hier auch die wichtigsten Passagen des Delacroix'schen Aufsatzes über Michelangelo, den man in extenso in „Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres", Paris, Imprimerie Jules Claye, 1865 findet. Deutsche Ausgabe: „Delacroix' Literarische Werke" (Insel-Verlag 1912).

Delacroix dagegen schrieb: „Nach allen neuen Verirrungen, zu denen die Kunst durch Laune und Neuerungssucht verleitet werden kann, wird der große Stil des Florentiners stets der Pol werden, nach dem man sich von neuem richten muß, um die Bahn aller Größe und aller Schönheit wieder zu finden.“

Darin irrte er. Dieser Heroenkult setzt immer einen Delacroix voraus, der die notwendigen Abstraktionen zu vollbringen vermag, um aus dem Vorbild die verwendbare Größe und Schönheit zu gewinnen, soll es nicht zu hohlem Pathos verführen. Irrtum des Denkers, nicht des Künstlers, der in seinen Werken nie die relative Nutzbarkeit des Vorbildes übersah. Doch läßt sich alles nützen, und die Größe eines Künstlers beruht offenbar in der Vielheit der Werte, die er in dem seinen zu sammeln vermag. Das Wort Fromentins über Poussin: „On le consulte, on l'admire, on ne s'en sert pas“, warnt immer nur die kleinen Subjekte und richtet sich nach begrenzter Aktualität. Es kommt in der Kunst immer weniger auf die Teile, seien sie noch so heterogen, als auf die Verbindung zwischen ihnen, auf die Kraft des Verbinders, an. Gerade Delacroix war es, der einmal die Vereinigung der Art des Velasquez mit der Art Michelangelos als Ziel aufstellte. Bewußt versucht erscheinen solche Kombinationen unsinnig, denn die Art des einen schließt die des anderen aus. Aber vorher, bevor der Geist sich seines Willens bewußt wird, kann in dem dunklen Triebleben des Künstlers solche Vermengung stattfinden und sie schien einen Moment realisiert, als Géricault, der Schöpfer des Medusenfloßes, seine Reiter malte. Daher die unbegrenzte Verehrung Delacroix' für seinen früh verstorbenen Vorgänger und seine höchst skeptische Stellung zu Millet. Der Stil des Angelus-Malers, der naiv genug war, Delacroix von Michelangelo zu reden und ihn gleichzeitig seine geringe Bildung sehen zu lassen, schien ihm „prätenziös“, d. h. äußerlich, und wer zwischen den Zeilen lesen kann, bemerkt, daß er, bei aller Abneigung gegen Courbet, diesen einem Millet vorzog. Courbet hatte Michelangelo noch weniger durchdacht. Er kannte ihn gar nicht, aber hatte den Instinkt für Größe, der Millet fehlte. Das ist Delacroix nicht entgangen. Er bewunderte schon an einem der ersten Bilder Courbets, das ihm vor Augen kam, die Kraft des jungen Meisters*. Um so fataler berührte ihn das Ungeistige des Kraftmenschen. Nicht etwa die mangelhafte Ideologie, sondern die gedankenlose Kraftübung stieß ihn ab. „La vulgarité des formes ne ferait rien; c'est la vulgarité et l'inutilité de la pensée qui sont abominables.“

Damit sprach die berufenste Stelle einen Vorwurf aus, der mehr wiegt, als alle Angriffe der Zünftler, die sich von dem allzu menschlichen Gebaren außerhalb der Werkstatt bestimmen ließen. Sicher war Delacroix von diesen auffallenden Geschichten unterrichtet, aber seine souveräne Unabhängigkeit ließ sie bei der Beurteilung des Künstlers vor der Türe. In seinen zahlreichen Tagebuchnotizen über Courbet findet sich nie eine Anspielung auf diese Dinge, dagegen wächst seine Anerkennung der spezifischen Fähigkeiten des Malers. Sie wird vor dem „Begräbnis“ und dem „Atelier“ zur hellen Begeisterung, ohne den großen Einwand gegen die „inutilité de la pensée“ aufzuheben. Um so wichtiger dies Kriterium. Kein Versuch, sich mit Courbet auseinander zu setzen, kommt um die Frage herum: war das

* Die „Baigneuses“ des Salons von 1853.

Denken Courbets, das seine Malerei bestimmt, für die Kunst nützlich oder nicht? Es leuchtet ein, daß nicht die Darlegungen des Historikers, z. B. der Hinweis auf den Einfluß Courbets, die Frage entscheiden können. Daran vermochte Delacroix nicht zu denken, und die historische Bedeutung ist für die ästhetische Wertung irrelevant. Vielmehr muß der für die unmittelbare Wirkung des Werkes wesentliche Wert oder Unwert der relativen Ungeistigkeit erkannt werden, die Delacroix zu sehen glaubte, und die keiner, der Courbet nahe kommt, zu übersehen vermag.


G. Courbet

FRÜHZEIT

COURBETS Werdegang ist ein schwer zu enträtselndes Problem. Es ist etwas wahres an Durets Behauptung, daß der Meister von Ornans überhaupt keine Entwicklung zeige, weil sich gewisse Fehler des Anfangs in den spätesten Bildern wiederholen, daß er vielmehr rein vegetativ produziere und ein Jahr gute, das andere Jahr schlechte Früchte hervorbringe, ohne daß für den Wechsel zwingende Gründe gefunden werden könnten*. Jedenfalls kommt man hier mit so einfachen Begriffen wie dem Ausbau des Malerischen nicht aus. Courbet hat nicht eine, sondern viele Entwicklungen. Diese laufen kreuz und quer durcheinander, widersprechen sich scheinbar und komplizieren das Bild derart, daß man wohl versteht, warum es bisher niemanden eingefallen ist, nach einem Organismus zu suchen. Selbst die nächsten Freunde gaben sich darüber den größten Irrtümern hin, und Castagnary beging noch 1882 im Katalog der Courbet-Ausstellung in der Ecole des Beaux-Arts schwere Fehler in der Datierung der Werke, weil ihm der Werdegang des Künstlers nicht klar war**.

Zwei Dinge wetteiferten in Courbet, um den Ausdruck zu erhöhen: das Plastische und das der Fläche dienende Malerische. Das eine deutet auf einen sehr großen Künstler älteren Stils, der auf die plastische Form zielt, daher das Werkzeug zurückdrängt und möglichst glatt malt. Das andere auf einen sehr großen Künstler neuen Stils, der sich mehr auf instinktive Gestaltung verläßt und die Form aus der Pinselschrift gewinnt; ein Flachmaler, Fortsetzer der Rubens, Rembrandt und Velasquez, ein Schöpfer der Materie. Die Verwirrung kommt daher, daß die der Plastik zugewandte Periode nicht scharf umgrenzt ist. Wir finden gleichzeitig Werke beider Art, ja beide Tendenzen auf einem und demselben Bilde. Der Landschafter Courbet ist der reinere Künstler. Vor der Landschaft kam seine Natur am ursprünglichsten zum Vorschein. Auch das Einzelporträt gehört fast immer zu derselben Kategorie. In beiden ist eine beständige Vergrößerung des rein malerischen Reizes deutlich. Diese Entwicklung wird durch die Kompositionen, das Genre- und Figurenstück, zuweilen unterbrochen. Hier kommt mehr die der Plastik zugeneigte Richtung zum Wort.

---

* Les Peintres français en 1867 par Théodore Duret (Paris, Dentu, 1867). Dabei darf freilich nicht vergessen werden, daß Courbet im Jahre 1867 noch nicht abgeschlossen hatte.

** So legt er den „Homme blessé“ in das Jahr 1854, während das Bild schon 1844 im Salon refüsiert wurde, und weist in der kleinen Note vor dem Katalog ausdrücklich darauf hin. Auch Estignard ist wenig verläßlich; er legt die beiden Kopien nach Hals und Rembrandt, die 1869 entstanden, in das Jahr 1842, den „Homme à la ceinture de cuir" in das Jahr 1844 usw. Selbst die Hauptdaten schwanken. So nennt der Louvre-Katalog für das „Enterrement“ den Salon 1851, während alle Biographen mit Recht den Salon des vorhergehenden Jahres angeben.

Sie deckt sich bezeichnenderweise mit dem, was man in Courbet tendenziös nennen kann. Sie kompromittiert nicht die Kunst, wie bereits betont wurde — der Sozialismus Courbets ist eine Journalistenphrase —, sondern fügt ihr rein formale Elemente hinzu, die sich nicht mit den übrigen vertragen. Der Hauptstrang der Geschichte wird dadurch kompliziert, und viele Bilder erscheinen infolgedessen als Übergangsstufen. Wir werden sehen, daß schließlich das letzte Resultat durch die Doppeltendenz gewonnen hat.
Die nach Plastik strebende Periode liegt also innerhalb der malerischen. Sie umfaßt zeitlich so getrennte Werke wie die „Cribleuses de blé" des Jahres 1854 und das Gruppenporträt Proudhons aus dem Jahre 1865. Es wiederholt sich hier das Umgekehrte der Erscheinung, die wir bei den Porträts Davids und zumal Ingres' beobachten, die in die der Plastik zueilende Ausdehnung mehr oder weniger isolierte, malerische Tendenzen hineintragen.
Im Beginn malt Courbet mit weichstem Pinsel. „L'homme blessé" des Louvre und die „Amants heureux", aus 1844/45, der „Homme à la pipe" des Museums von Montpellier und viele andere Frühwerke sind von zartestem Auftrag. Man denkt an van Dyck, den er um diese Zeit kopierte, und an gewisse, dem Rubens nahestehende Delacroix. Unzweifelhaft gab ihm der große Romantiker in der ersten Zeit, wie die Kopie der Dantebarke bezeugt. Auch in manchen Landschaften findet man denselben Einfluß. Delacroix' „Park von Nohant" der ehemaligen Sammlung Cheramy, der 1842 oder 1843 gemalt wurde, gleicht ganz auffallend der Courbetschen Waldlandschaft derselben Sammlung in der flachen Art, wie das Blätterwerk behandelt ist. Übrigens hat Delacroix in einzelnen, seltenen Werken oder Fragmenten auch den sogenannten Realismus Courbets gerechtfertigt. Bilder wie das merkwürdige Gesicht der alten „Religieuse", etwa aus dem Jahre 1843, wie die „Katze" oder wie das Blumenstück — alle früher bei Cheramy — oder wie der „Atelierwinkel", früher bei Henri Rouart, und andere Interieur-Skizzen und Stilleben sind von schärferer Sachlichkeit, fast könnte man sagen Genauigkeit, als die entsprechenden Courbets der Frühzeit.
Diese weiche Malerei zieht sich in den folgenden Jahren allmählich zusammen, und dabei hilft ihm der Meister, der von allen Zeitgenossen offenbar den stärksten Einfluß auf ihn ausübte: Géricault. Das Porträt Géricaults in dem Saal der Bildnisse des Louvre, das sein Selbstporträt sein soll, und der „Homme à la ceinture de cuir", im oberen Stockwerk, das beste Frühporträt Courbets, aus dem Jahre 1849, sind nahe Verwandte. Es ist dieselbe Generosität in der Auffassung, nicht nur in der Pose; eine Noblesse in dem, was gezeigt wird und wie es gezeigt wird, in der man ein Selbstporträt des Künstlers erkennt, auch wenn der Dargestellte eine andere Person wäre. Alles was über die Roheit und Dummheit Courbets geschrieben wurde, wird vor diesem Bilde zunichte. Damals jedenfalls, zur Zeit jenes glorreichen Selbstporträts, war er, was jeder Künstler in seiner Kunst sein muß, ein Edelmann. Das Bildnis Géricaults ist noch subjektiver als das Courbets. Der weiße wolkige Hintergrund gibt mit dem fahlen Ton der Gestalt einen ganz einfachen, mächtigen Akkord; auch das Format ist günstiger, die Breite tut wohl. Dem Courbet verleihen die meisterhaft modellierten Hände eine größere Elastizität. Aber auch hier wird die größere Präzision von dem wundervollen dunklen Gesamtton gebändigt. Noch in späten Porträts, wie

dem schwarzen Rochefort*, bringt dieselbe dunkle weiche Modellierung fast ohne Palette die tiefdringende Wirkung hervor.

Noch deutlicher ist die Beziehung zu dem bekannteren Gebiet Géricaults, zum Schöpfer des prachtvollen „Carabiniers" des Louvre usw., Bildern, in denen der Pinsel in gewaltigen Zügen malt und nicht mehr des verhüllenden Tones bedarf, um Harmonien zu schaffen. Sie begleitet den späteren Courbet. Vorher müssen wir der mittleren Periode des Künstlers gedenken, vielleicht nicht der merkwürdigsten, aber der reichsten, in der die Werke entstanden, mit denen sein Name für alle Zeiten in die Geschichte geschrieben wurde.

Die Bilder des Jahres 1850 mögen wie ein Kanonenschuß gewirkt haben. Sie sind heute noch von ganz verblüffender Wirkung. In dem Durchgangssaal des Louvre, in dem bis vor kurzem das „Enterrement" verkümmerte, drückte man sich an der gegenüberliegenden Wand platt, um das Maximum von Abstand zu gewinnen. Abstand nicht nur von dem Riesenformat mit den fünfzig lebensgroßen Figuren, von der riesigen Landschaft, deren graue Felsenlinie den Hintergrund wie ein natürlicher Zirkus abschließt, vielmehr Abstand von der Gewalt des Ausdrucks. Es ist eher eine Auferstehung als ein Begräbnis. Und das gilt in vielerlei Sinn. Einmal kommt hier zum erstenmal seit dem siebzehnten Jahrhundert ein bürgerliches Gruppenbild wieder, den besten Gemälden solcher Art von Hals und Rembrandt ebenbürtig und gleich reich an volkspsychologischen Momenten, deren Gesamtheit den Eindruck einer mehr als persönlichen Aussprache hervorruft. Zweitens steht hier eine den größten Malern der Vergangenheit ebenbürtige Kunst wieder auf, mit allen Reizen der Altmeisterlichkeit und doch durch den gebieterischen Ernst des Ganzen dem Liebhaberhaften weit entrückt. Es gab schon zu Zeiten des „Enterrement" modernere Bilder, will sagen Werke, die die Eigentümlichkeiten der Impressionisten deutlicher voraussagen, und Courbet selbst hat bald nachher deren eine schöne Anzahl gemacht, die viel größeren Einfluß ausübten. Es gibt höhere persönliche Werte in der neuen Kunst. Es gibt im ganzen Jahrhundert kein Repräsentationsbild, das mit gleicher Macht den Besitz der alten Kunstmittel verrät und durch die Geschlossenheit dieses Besitzes, durch das höchst Individuelle der Handhabung überlieferter Werte ebenso selbständig wirkt. Géricaults „Medusenfloß" und das „Massacre von Chios" sind seine Vorgänger; nicht Verwandte, sondern Partner. Nachher kommt im ganzen Jahrhundert allenfalls nur noch Manet als Schöpfer von Repräsentationsbildern in Frage. In dieser nicht gewöhnlichen Reihe nimmt das „Enterrement" den höchsten Rang ein. Es fehlt ihm der besondere Reiz der Géricault und Delacroix, schon weil ihm jede Beziehung zum klassischen Element der Franzosen abgeht, und es mangelt der besonderen Schönheit der Nachfolger, weil ihm die moderne Koloristik verschlossen ist. Aber während diese Reize nur mit einem Verlust gewonnen werden, der, mag er uns auch noch so unwesentlich erscheinen, den Bildern im Vergleich zu den Alten einen Hauch von Dekadenz, nennen wir es Improvisation, gibt, steht das „Begräbnis" wie eine vollkommene Architektur vor uns.

Es bleibt ein unergründliches Rätsel, daß gerade Courbet, der „Idiot", diesen Bau vollbrachte; daß dem Bauer, dem Peintre-Bête mit dieser geschlossenen Vision eine

---

* Hier abgebildet. Sammlung Gerstenberg.

Repräsentation edelster Werte der alten Malerei gelang. Und man wird sich wohl entschließen müssen, diese Epitheta nicht zu eng zu nehmen.

Was mit Courbet vorgegangen war, als er an das Riesenwerk heranging, können wir in Ermangelung jeder eingehenden Biographie nur erraten. Er war vorher, wie wir sahen, in den Bahnen van Dycks. Die sieben Bilder des Salons von 1849, unter denen das „L'Après-Dîner à Ornans" mit drei lebensgroßen Figuren hervorragt, gehören immer noch zur ersten Zeit, wenn sich auch schon in ihnen die Folge vorbereitet. Das „Begräbnis", das mit nicht weniger als acht anderen Gemälden im Salon von 1850 erschien, steht ganz auf der entgegengesetzten Seite. Es hat fast nichts von dem Rubenskreise, fast alles von den Spaniern und Franz Hals. Die Spanier, von denen er stets begeistert sprach*, müssen ihm wie eine plötzliche Offenbarung erschienen sein; und zwar nicht nur Velasquez, fast noch eindringlicher der lange unterschätzte Zurbaran. In der Landschaft, zumal in dem eingehüllten Gehöft der linken Seite ist der Velasquez der Reitschulen, der Saujagd und ähnlicher Werke nur verstärkt übertragen. In den Figuren mischt sich das spanische und nordische Element, und zwar rückt an die Stelle des spanischen Tonmalers der spanische Kolorist. Man sollte meinen, Courbet habe Zurbarans vier Darstellungen aus dem Leben des hl. Bonaventura gesehen, die bis in die fünfziger Jahre bei Soult in Paris zusammen waren, und von denen jetzt zwei im Louvre, je eins in der Dresdner und der Berliner Galerie hängen. Auch die einstige Sammlung Louis Philippes im Louvre besaß damals noch den Meister, nämlich die beiden Londoner Bilder. Am genauesten hat Courbet offenbar Zurbarans schönstes Werk, die „Aufbahrung des Bischofs", im Louvre, studiert. Die Ähnlichkeit mancher, und zwar der kostbarsten Details, zumal auf der linken Hälfte des „Begräbnis", springt in die Augen. Der Chorknabe vorn im weißen Gewand mit dem vom roten Käppi bedeckten rabenschwarzen Haar und den leuchtenden Augen ist als Malerei mit dem Jungen, der auf dem Zurbaran zu Häupten des Bischofs steht, identisch. Dieselbe ganz enthüllte Pracht, durch die sich der spanische Kolorist von seinem verschwiegeneren Landsmann unterscheidet, von einer Harmonie, die weniger von der Seltenheit der Farbe, als der fabelhaften Abgewogenheit des unvermischten Schwarz, Weiß, Rot und des Gelbs des Weihkessels herkommt, von einem kühlen Leuchten, das wie der Blick aus großen, dunkelumschatteten Augen berührt. Dabei vergaß Courbet nicht, was in Zurbaran von Caravaggio steckt**; die großen weißen Tücher der Sargträger, deren stolze, spanische Allüre das Bild nach links abschließt, leuchten wie die Gesichter des Italieners.

Diese unverhohlene Verwendung der Spanier scheidet Courbet von der Schule von Barbizon. Sie läßt ihn wie den Menschen einer anderen Rasse erscheinen. Man kann nicht die Entdeckung Spaniens auf ihn zurückführen, denn vor ihm hatte Daumier einen Blick in die von Goya beschlossene Kunst getan, und es erscheint mir wahrscheinlich, daß noch früher die persönliche Anwesenheit Goyas in Frankreich, wenn auch Bordeaux weitab von Paris liegt, gewisse Berührungen mit der französischen Kunst zur Folge hatte. Géricault hat Goyas Bilder genau gekannt, Delacroix besaß in

* In der bereits zitierten Unterhaltung mit Silvestre sagte er: „Ribera, Zurbaran et surtout Velasquez, je les admire; Ostade et Craesbeeck me séduisent entre tous les Hollandais et je vénère Holbein."

** Auf die Parallele Courbet-Caravaggio, auf den Realimus und das ähnliche Verhalten des Publikums gegen beide Künstler, hat Muther hingewiesen. (Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, II 438 und 449.)

den zwanziger Jahren ein Bild des Meisters der Maja in seinem Atelier und sprach sich wiederholt begeistert über ihn aus. Als er 1832 nach Spanien reiste, war es wiederum Goya, der ihn am meisten beschäftigte. Aber alle diese Beziehungen gehen nicht über Nuancen hinaus. Courbet gewann mit der resoluten Aneignung der Spanier den Schlüssel zu einer neuen, folgenreichen Entwicklung.
Man erkennt aus solchen Zügen der Geschichte immer wieder die Beschränktheit der gewohnten Auffassung von der Persönlichkeit. Ohne Spanien wäre Courbet, der Revolutionär, in dem die Zeitgenossen nur den Umstürzler, viele einen Feind der Kunst sahen, undenkbar, und ebensowenig wäre die Errungenschaft der Impressionisten, die auf Courbet weiter bauen, möglich. Die Anlehnung schmälerte nicht nur nicht seine Persönlichkeit, sie bereitete das typisch Courbethafte vor. Sie machte just das aus ihm, was seine Zeit über dem Realismus übersah, den höchst subjektiven Interpreten der Natur. Er blieb nicht bei der einen Entdeckung stehen. Um das eine zu sichern, tat er noch manches andere dazu. Nicht willkürlich, er fand genau das Amalgam, das er brauchen konnte. Er schöpfte es nicht nur aus eigenem Besitz, sondern griff wiederum zu überlieferten Werten. Bis eine neue Einheit, der reife Courbet, fertig war.
Darin liegt der Fortschritt, den Duret vermißte, und auch schon eine Antwort auf die Frage Delacroix'. Diese Verwandlung des Spanischen, das im „Enterrement" noch verhältnismäßig unvermengt sichtbar bleibt, später zu einem immer organischeren, um nicht zu sagen, persönlicheren Mittel zusammengezogen wird, ist eine rein schöpferische Entwicklung, der eine geistige Leitung vorstehen mußte.
Mit dem Spanischen vereinigt sich die Energie des Franz Hals. Die Kombination ist nicht auffallender als die Ähnlichkeit zwischen dem jungen Mann mit dem Federbarett auf dem berühmten Spielerbild Caravaggios in Dresden und gewissen, lose gemalten Köpfen des Meisters von Haarlem. Die Beziehung zu Hals ist freier als die zu den Spaniern. Man möchte den Geist der ganzen Gruppe des „Begräbnis" halsisch nennen, das strotzende Leben der Menschen mit den urkräftigen Gesichtern und die Sachlichkeit, mit der es gemalt ist; auch die übertriebene Verwendung des Schwarz, das ganz wie bei gewissen Hals vergeblich versucht, die Energie der Zeichnung zu töten. Jeder Kopf ist Porträt, und nicht nur jeder Kopf, jede Gestalt, jede der unendlich mannigfachen Posen. Im Porträt ist Courbet auch später kaum wesentlich über die Kunst des „Enterrement" hinausgegangen. Der Kopf Corbinauds aus 1863, den Duret besaß, jetzt im Petit Palais, und viele Porträts der sechziger Jahre haben dieselbe in rötlichen Ton getauchte Materie, deren spiegelglatte Fläche man mit der Hand streicheln möchte, und dieselbe unerschütterliche Naturtreue der Darstellung. Man nannte dies damals Realismus und schimpfte auf die Häßlichkeit der Wahrheit. Die wenigen Freunde wie Champfleury, den Courbet 1854 in dem meisterhaften Louvre-Porträt verewigte, begnügten sich, den Realismus zu verteidigen, schoben die Schuld auf die Modelle des Künstlers, auf die allgemeine und besondere Häßlichkeit der Welt, für die ein ehrlicher Künstler nicht verantwortlich gemacht werden könnte, d. h. begingen dieselbe oder eine noch größere Willkür wie die Gegner. Niemand sah die Kunst aus dieser Naturtreue; niemand nahm den nötigen Abstand von dem Werke, um den Einheitsgedanken der Riesenfläche in sich aufzunehmen. Was man Courbet vorwarf, die Beschränkung der Auffassung auf die

dem Auge dargebotene Einzelheit der Natur, beging in Wirklichkeit jeder Betrachter des Bildes, der darauf ausging, nach auffallenden Details zu suchen und das Ganze willkürlich zu zerstückeln. Man vergaß, daß ein so großes Orchester starker Motive zur Belebung bedarf, und daß selbst die Karikatur, und sei sie beißende Lauge, zur Bereicherung der Materie beiträgt. Man übersah die Hauptsache: den Stil.
Was den Stil des „Begräbnisses" ausmacht, ist mit Worten ungemein schwer zu sagen. Hier liegt das Neuzeitliche des Bildes, das, was Courbet Franz Hals und den Spaniern hinzufügt, die Berechtigung für seine Verwendung der Alten, sein Werk. Es wurde damals nicht als Stil erkannt, weil ihm die Form gewohnter Stile abging, soviel auch vom Alten darin war. Stil ist Verbindung. Man schätzte diesen Begriff im Jahre 1850 zumal als eine Verbindung von Linien, namentlich solcher, die das Schöne des klassischen Zeitalters umschrieben, und achtete Delacroix, weil man in seinen Bildern dieses Linienspiel unter leuchtenden Flächen ahnte. Corot, nicht der Schwärmer, sondern der große Kolorist, Rousseau und Daubigny wurden, weil sie auf der anderen Seite standen, nur geduldet; das Idyllische ihrer Bilder forderte nicht die erboste Abwehr heraus. Der Stil Courbets war den verzärtlichten Augen der Pariser Beleidigung. Weil er formulierte, bestärkte er die Leute in dem Glauben, es hier mit einer Formulierung des Häßlichen zu tun zu haben.
Courbets Stilbildung beginnt in der Frühzeit und endet in den letzten bedeutenden Werken. Sie ist nicht nur bedeutsam für seine Geschichte, sondern von unübersehbarer Wichtigkeit für die ganze moderne Malerei. Sie besteht nicht in einer Modifikation einer Einzelheit, sondern in der fortschreitenden Veränderung seiner ganzen Anschauung und infolgedessen jedes seiner Mittel. Das „Begräbnis" bildet eine der ersten Stationen dieses höchst verschlungenen Weges. Sein Stil liegt weniger in den außerordentlich mannigfachen Elementen — wenn auch das genauer hinsehende Auge in ihnen viele höchst bewußte Stilmittel findet, die sich nur zum Schein unter dem Zufall verbergen —, als in der summarischen Verwendung der Elemente. Einmal in der Einteilung der ganzen Gruppe, die, so authentisch sie wirkt, die vielen Gesichter so hinstellt, daß sie die denkbar größte Abwechslung und daraus einen unkontrollierbaren, aber wirksamen Rhythmus bilden. Daß das möglich ist, hat schon Hals in seinen großen Schützenstücken bewiesen. Insbesondere stilisiert die Koloristik. Hier scheidet sich Courbet von Zurbaran, der vor allem an Prunk dachte, als er mit seinen Farben die großen Flächen des Louvrebildes scheinbar noch weiter ausdehnte und in dem Dresdner Bild nur mit Mühe der Unordnung entging. Courbet zieht die Flächen zusammen. Das ganze Bild ist auf den Hauptkontrast von Rot und Schwarz vor dem Velasquez-Hintergrund gebaut. Das Rot ist flüssig wie Blut. Es strömt aus dem Fleisch und schwebt über den schwarzen Gestalten wie ein Symbol des Lebens über dem Grabe. Denn es unterstreicht das psychologische Moment des Bildes, den Kontrast zwischen der Trauer dieser Leute und ihrer aus allen Gesichtern sprechenden Lebendigkeit. Diese Lebendigkeit wird durch das Rot erhöht, gleichzeitig aber nicht ins Dramatische, sondern in das Monumentale vergrößert. Die über die Gesichter gegossene gleiche Röte mildert das lebhafte Detail der Physiognomien, nimmt ihnen das Genrehafte und läßt das Bewegliche nur der Fläche zugute kommen. Am stärksten ist sie in den beiden Vorsängern hinter dem knieenden Totengräber. Ihre Alkoholgesichter unter dem

merkwürdigen, wie Hahnenkämme leuchtenden Kopfputz wärmen das ganze Bild. Die Zeit hat, wie bei allen Courbets und wie bei allen alten Meistern, die Farben veredelt und zu dem Gesamtton nicht wenig beigetragen. In der rechten Hälfte hat das Schwarz geschadet. Man muß sich die Frauengruppe verhältnismäßig so reich denken wie den „Garde champêtre“, der davorsteht, im grauen Frack auf rötlicher Weste, in Kniehosen aus Orange auf blaugrauen Strümpfen. Die dunklen Olivtöne der Frauengewänder sind alle schwarz geworden. Der Louvre täte ein gutes Werk, wenn er sie wieder hervorholte.
Man kann gegen das „Begräbnis“ einwenden, was von allen großen Repräsentationsbildern des 19. Jahrhunderts gilt; es erschöpft nicht vollständig den Autor. Die Wirkung des Gemäldes auf Publikum und Kollegen, die beispiellos war, kam vom Gegenstande her. Den Einfall, ein richtiges Begräbnis darzustellen, nicht mit sentimentalen Posen, sondern mit dem unabwendbar stumpfen Ausdruck der Gesichter bei solchen Gelegenheiten, noch dazu mit Portraits höchst gleichgültiger Leute, überstieg das viel größere Wagnis, solche Momentdarstellungen mit Hilfe der alten Meister fertig zu bringen. Der Vorwurf gegen den ungebildeten Idioten könnte sich in die Verurteilung eines nur zu weisen Eklektikers umkehren. Doch wäre das eine nicht gerechter als das andere, und solche Anschauung müßte, wenn sie konsequent sein wollte, dann auch die erhabensten Werke der Zeitgenossen ebensoviel tiefer hängen. Der kleine „Christ im Olivengarten“ sagt mehr von Delacroix' eigenster Meisterschaft, als das „Massacre von Chios“; der „Carabinier“ bedeutet für Géricault mehr als das „Medusenfloß“, und ein Blumenbukett aus Manets Spätzeit ist origineller als seine „Olympia“. Aber was wir repräsentativ nennen, umschließt ja gerade das Zurückgedrängte der Eigenart des Einzelnen zugunsten einer Vielheit, die der Darstellung wert ist. Wir sehen mehr darin als eine Entwicklungsphase des Künstlers. In solchen Bildern werden Gefäße für eine ganze Epoche gewonnen; das Maß nicht für den Grad des Artistischen allein, sondern auch für die Generosität, die Leidenschaft, die Gesittung einer Zeit. Das Volumen ist zu groß, als daß es die feinen Rippen der bis ins kleinste gehenden Individualisierung zeigen könnte, die uns an den typischen Werken unserer Meister begeistert. Die Kunst erobert sich in solchen Augenblicken scheinbar das Recht zurück, zum Volke zu sprechen, und in der Schönheit dieses Glaubens findet auch der Liebhaber der Kunst seine stille Freude.

VOM „BEGRÄBNIS VON ORNANS" ZUM „ATELIER"

DAS „Begräbnis von Ornans" ist nicht das umfangreichste Gemälde; das „Hallali" in Besançon und der „Combat de cerfs" sind größer; das „Atelier" mit dreieinhalb zu sechs Metern dürfte das größte sein. Diese Werke stehen nicht allein. Es gibt Dutzende von Riesenformaten, wenn sie auch nicht an die genannten vier heranreichen. Die verhältnismäßig große Fläche war dem Meister natürlich.
Diese Vorliebe unterscheidet Courbet von seinen Zeitgenossen seit Delacroix und wäre allein schon geeignet gewesen, den Gegnern seines Realismus zu denken zu geben. Übrigens ist sie mit ein Grund seiner Unpopularität. Der französische Amateur will das Bild in die Hand nehmen können, und die Gestelle der Händler in der Rue Laffitte sind für bescheidene Größen berechnet. Je mehr man draußen vor der Natur malt, desto mehr gewöhnt sich der Künstler an bequemes Handwerkszeug. Bei den Engländern und zumal den Deutschen ist es anders. Constable dort, hier Leibl und Liebermann wurden der kleinen Rahmen wegen von Laien gering geschätzt. Zu dem richtigen englischen Academy-Schlager gehört ein zärtliches, aber bekleidetes Paar, zu dem richtigen deutschen Ausstellungserfolg ein nacktes: Adam und Eva. Beide Paare ergehen sich mit Vorliebe in großen Dimensionen, aber bleiben immer nur kleine Faits divers. Wer mit lebensgroßen Figuren wirtschaften, weite Flächen beleben will, muß Stil im Leibe haben, sonst laufen die gemalten Gestalten in die Stube hinein. Und wer Stil hat, muß Natur haben, will sagen Erlebnis, sonst macht er Tapeten. Das „Begräbnis von Ornans" ist die Lösung eines Monumental-Problems erster Ordnung. Aus der langen Reihe von Menschen löst sich ein gemeinsamer, großer Zug, der die hundert Gesichter dieser Menschheit, fast könnte man sagen, ihre hundert Schicksale symphonisch zusammenfaßt. Das Monument entsteht nicht aus einem vorgefaßten Stil wie so viele Dekorationen des Quattrocento und der Gegenwart, sondern aus Not und Zwang der Begebenheit, aus der Fülle der Natur, die um Platz, Raum, Licht in dem Bilde zu haben, gebändigt werden muß. Eine Wand von Menschen ist natürlich ein ebenso günstiges Motiv wie die Felsenmauer von Ornans, günstig für die Größenwirkung der Horizontale, keineswegs günstig für die Darstellung des Lebens. Courbets Kunststück ist, die Wand nicht in ein steinernes Ornament, das irgendwie an komische Menschen erinnert, zu verwandeln, sondern Menschen hinzustellen, höchst lebendige Organismen. Das Zusammenfassende wird aus den Mitteln der Darstellung gewonnen, die der Erscheinung des Einzelnen dienen. Die Vitalität des Werkes und sein monumentaler Stil sind ein und dasselbe.

Darauf kommt alles an. Stil ist geprägtes Metall. Der eine hat die ganze Tasche voll großer, dicker Kupfermünzen, das Gewicht ist beträchtlich, die Tasche bläht sich. Der andere trägt dieselbe Anzahl Stücke in Gold und schreitet leicht mit dem tausendmal reicheren Schatz. Wir leben in der Kunst im Zeichen der Kupferwährung. Viel Scheidemünze, kleine Beträge. Die paar Goldstücke verschwinden unter dem Haufen von Kleingeld. Alles ist Stil. Das eine wie das andere klingt in der Tasche, ja der Kurant macht den meisten Skandal. Der Fall Courbet beruht auf der Anomalie, daß es ihm einfiel, seine Taschen mit Massen von Goldstücken zu füllen und damit so umzugehen, als wäre es lauter Kupfer. Daß ihn die Menschen infolgedessen für einen Falschmünzer hielten, versteht sich fast von selbst.

Wäre es so schwer gewesen, aus der Form des „Begräbnisses" einen leicht lesbaren Stil zu machen? Heute kann das jeder bessere Kommis eines Möbelladens. War es damals schwerer? Die Engländer, denen naive Kritiker die Herkunft von Courbet nachrühmen, beweisen das Gegenteil. Ein Hodler hätte die Gestalten schematischer gestellt, in ohne weiteres sichtbaren Parallelen, hätte ihnen ohne weiteres kongruente Posen gegeben und sich dann eingebildet, die Ägineten zu übertreffen. Daß Courbet es anders machte, alles Erreichbare aus der Fläche und Tiefe gewann, war kein besonderes Stilprinzip, keine fixe Idee, sondern die Sehnsucht nach Reichtum, nach größerer Macht und — das Bewußtsein, so wirken zu können.

Das allzuentwickelte Bewußtsein von seiner Vielseitigkeit trieb Courbet da, wo Umfang oder Art der Aufgabe nicht von vornherein alle Kräfte des Künstlers beanspruchten, zuweilen zu Trübungen seines Stils durch Spielereien des Realismus. Die „Steinklopfer", die mit dem „Begräbnis" zusammen erschienen, sind beinahe ein Monument und beinahe eine Banalität sondergleichen. Die Zeit hat dem Bilde geschadet, die Farbe ist saucig und langweilig geworden und überwindet nicht mehr die allzuvielen, allzugetreuen Details der verschlissenen Kleider, besaß wohl auch ursprünglich nicht die Widerstandskraft der Schwarz und Rot in dem „Begräbnis von Ornans". Das Bild kommt dem Vorstadttheater sehr nahe. Sonderbarerweise aber ist man geneigt, dieses Theaterhafte für eine Verkleidung zu nehmen, unter der sich ein unverkennbarer Wert verbirgt. Der wahre Courbet verrät sich nicht nur in der breiten Landschaft, auch in der gewaltigen Ausbuchtung des Raumes unter der Bewegung der Menschen, zumal in dem einen, der die Steine wegträgt. Ein Michelangelo, der sich in Hans Thoma verkleidet hat. Man ist immer enttäuscht, wenn man vor dem Bilde steht, zumal es heute nicht gut hängt, und wird außerhalb der Dresdner Galerie immer wieder von der Erinnerung überwunden.

Die leichtere Schreibart dieses Stils war Millet.

Man kann annehmen, daß Courbet den beginnenden Millet mit Interesse verfolgte. Obwohl dieser fünf Jahre älter war, ist ihr Beginn fast gleichzeitig. Courbets erste Landschaften sind aus 1841. Was Millet vor diesem Jahre gemacht hat, kommt nicht in Frage. Ja, rechnet man als Beginn das erste bedeutende Bild, so ist Courbet früher, denn als er seine ersten Porträts malte, stellte Millet die „Laitière" im Salon aus, die Bürger Thoré freundlich genug war, „une jolie esquisse dans le goût de Boucher" zu nennen. Die „Steinklopfer" entstehen nach Millets „Vanneur" von 1848 und gleichzeitig mit dem „Semeur" von 1850. Selbst wenn Courbet aus diesen Bildern eine ganz äußerliche Anregung gewonnen haben sollte, berechtigt

nichts zu der von der Kunstliteratur verbreiteten Annahme einer Abhängigkeit. Man könnte mit demselben, vielleicht sogar mit mehr Recht annehmen, daß Millet unter dem Einfluße Courbets war, als er später, während des Kriegsjahres, mit den merkwürdigen Cherbourger Marinen in das Gebiet des Jüngeren übergriff*.

In Wirklichkeit trennt die beiden eine Differenz der Niveaus, die alle Entgleisungen Courbets, mag man sie noch so schwer nehmen, auslöscht. Ich habe an anderer Stelle Millets Verwandtschaft mit Daumier und seine klassische Herkunft gezeigt**. Er war durchaus Programmaler im Gegensatz zu Courbet, von dessen Programm alle Welt und er selbst faselte, sprach mit größter Bestimmtheit seinen Drang nach Synthese aus und verfolgte dieses Ziel vom „Vanneur" an in allen Werken. Courbets Synthese besteht erst heute, wo wir den ganzen Menschen und sein Gefolge überblicken und erkennen, was ihm selbst unbewußt blieb. Sie trieb ihn so gut wie Millet, ja, mächtiger als Millet, aber blieb im Instinkt, war deshalb so mächtig und — ungeschickt. In Millet kam eine harmonischere Persönlichkeit begrenzteren Gaben zu Hilfe. Was bleibt, wenn man die Sentimentalität von seinen Bildern abzieht? Zieht man bei Courbet alles Banale ab, bleibt ein Riese übrig. Courbet wurde von seinem ungezügelten Temperament in alle Richtungen getrieben, auch dahin, wo Millet stand, aber es ist nur eine Seite von vielen, und er beherrschte sie, sobald er wollte. Millet war immer derselbe und schwankte, sobald er von der engen Bahn wich. Er übertrug eine schöne Formel auf viele Dinge; seine Bilder unterscheiden sich untereinander mehr durch die Symbolik als durch das malerische Mittel, das er von den Alten nahm, und, ohne es weiter zu bilden, reduzierte. Er ist daher in einem viel konventionelleren Sinne monumental als sein Landsmann. In einem wesentlich schwächeren, sowohl quantitativ wie qualitativ beschränkteren, muß man hinzufügen. Er hat nie ohne empfindliche Einbuße versucht, die anspruchslose Kunst seiner kleinen Bilder in großen Maßstab zu übertragen. Der „Angelus" steht unter jedem mäßigen Bilde Courbets, und der räumlich größte Versuch Millets einer weit sichtbaren Monumentalwirkung, das Riesenbild „Hagar und Ismael" im Mesdag-Museum des Haags, ist entsetzlich verunglückt. Es fehlt hier und in vielen anderen Bildern Millets das schlechterdings Wesentliche, die Malerei. Damit deckt sich, daß Millet mit der linearen Zeichnung einen sehr großen Teil seines Wesens zu äußern vermochte, während Courbet ohne Farbe und Pinsel ein Mensch ohne Glieder gewesen wäre. Von dem „Begräbnis", geschweige von den späteren Werken, könnte auch die genialste Kohlenzeichnung keinen Begriff geben. Sie sind ihrer ganzen, höchst komplexen Natur nach nur als Malerei möglich.

Dieser Unterschied könnte nur gewerblicher Art, Millet ebenso großer Zeichner wie Courbet Maler sein. Das glaubte van Gogh, der das Mittel besaß, Millet zu vollenden und ohne dessen Zutat Millet kaum noch zu denken ist. Gerade das aber, was van Gogh den Zeichnungen Millets nicht nur in seinen Gemälden, sondern vor allem in seinen Zeichnungen hinzufügte, der weiter wirkende Rhythmus, ist Courbets edelster Besitz. Der Stil in Millet, ob mit dem Bleistift oder dem Pinsel hervorgebracht, ist fester als Millet selbst und darin liegt die Beschränkung. Der Künstler behielt nichts außer einer einseitigen Form übrig, die sein Wesen wohl auslöst, gleichzeitig

* Vgl. z. B. die Marine Millets im Stockholmer Museum (Nr. 588, Sammlung Heilborn).

** Entwicklungsgeschichte. I. Aufl.

aber auch vollkommen erschöpft, so vollkommen, daß man es wie einen Lehrsatz oder ein abgeschlossenes Rechenexempel mit fortträgt. Seine Form wächst nicht weiter. Millet ist fertig, sobald er das erstemal die ihm angepaßte Form trifft, und spielt nachher mehr die Stelle eines Handwerkers seiner Erfindung als die eines Schöpfers. Courbet dagegen ist mit keinem Werke vollkommen zu identifizieren. Er erfindet, bis er abtritt. D. h., der Unterschied zwischen Courbet und Millet deckt sich mit dem Unterschied zwischen Genie und Talent, auch wenn zugegeben werden muß, daß Millet den Begriff Talent in ungemein reichem Maße ausfüllt, während Courbet sehr viele Forderungen an das Genie schuldig bleibt. Millet versuchte den Mangel durch einen sehr menschlichen Gedanken zu ersetzen, und der Ersatz hat ihm nach dem Tode eine Herde sentimentaler Anhänger und Nachfolger gebracht. Courbet hat man aus dem Verzicht auf die gleiche Hilfe unberechtigte Vorwürfe gemacht. Millet trug in die Atmosphäre der Holländer und Spanier starke Linien hinein, Courbet trachtete, plastische Körper hineinzustellen, d. h. die Resultate der alten Kunst mit denen der neuen zu vereinen. Bei der Vehemenz, mit der er vorging, mußte er dabei auf schlechterdings unrealisierbare Aufgaben geraten. Hier liegt das Problematische seiner Kunst. Als Landschafter war er durchaus Flächenmaler, identifizierte sich zuerst mit Velasquez, machte die Landschaft dann immer mächtiger an Ton und Farbe, malte sie mit einem von keiner Reflexion gehemmten Temperament, wie Hals seine Menschen malte: nur Materie, nur Farbe und Pinsel, nur Fläche. Das genügte ihm nicht. Seine Rhetorik verlangte eine Personifikation; nicht die des Genrebildes, dafür war er zu durchdrungen von den alten Meistern und zu ehrlich; aber mindestens die bedeutsame Gegenwart des Menschen und des Tieres in der Landschaft. Da er nun von Jugend auf dem Menschen als sachlicher Porträtist gegenüberstand, mußte bei der Kombination beider Gebiete um so leichter eine Differenz entstehen, als sich beide Stoffe nicht in der ihm geeignet scheinenden Weise vereint in der Natur fanden. In dem Begräbnis tritt diese Differenz noch nicht hervor. Ein glücklicher Einfall: Format und Farbe halfen, nicht ohne daß das vermittelnde Schwarz die Lösung übereilte. Courbet sah die verheerende Rolle des Asphalts und war allen Kompromissen zu abgeneigt, um sich mit solchen Notbehelfen zu begnügen. Sobald er aber an den Ersatz durch solidere Farben heranging, oder versuchte, den Schatten wirksam zu machen, mußte das Problem in aller Schärfe hervortreten. Dies geschah schon ganz deutlich 1851, in den „Demoiselles de Village". Courbet malte Landschaft und Figuren getrennt, jedes in seiner Art unübertrefflich. Die Landschaft, die belebte Kulisse des „Enterrement" wäre ohne die Figuren ein wunderbares Meisterwerk; die Figuren, die drei reizenden Frauen mit der kleinen Hirtin, ohne die Landschaft eine köstliche Gruppe. Beide Dinge in demselben Rahmen wirken wie von zwei verschiedenen Menschen gemacht, und ihre Zusammenstellung schadet. Wir haben über diese Methode Courbets keinen geringeren Richter als Delacroix, der die „Baigneuses" des Salons von 1853* einer scharfen, aber nicht ungerecht-

* Journal II. 159. In der Fußnote wird das Bild „Demoiselles de Village" genannt und figurierte oft unter dieser Bezeichnung, die Courbet auch im Katalog des Salons von 1853 gewählt hatte. Es ist nicht mit den oben erwähnten „Demoiselles de Village faisant l'aumône à une gardienne de vaches" aus 1851 zu verwechseln. Ich nenne dieses stets „Demoiselles de Village", das andere, das heute im Museum von Montpellier hängt, „Baigneuses". Das dritte Bild dieser Reihe sind die „Demoiselles au bord de la Seine" des Salons von 1857, gemalt 1856; die beiden im Grase ruhenden bekleideten Damen, auf die Proudhon seine Moralreflexionen, den Vergleich mit den Casseurs de pierre, anwendete.

fertigten Kritik unterwarf. Nicht nur der Mangel an psychologischen Beziehungen zwischen den beiden nackten Gestalten, daß „die Geste nichts ausdrückte", stieß ihn ab; auch das unmalerische Verhältnis der Figuren zu ihrer Umgebung. Eben diese mangelhafte Verbindung schien ihm Beweis für mangelhaftes Denken. Delacroix bewies das Recht seiner Anschauung mit der Tatsache, daß er vorher im Atelier Courbets Skizze zu der Landschaft gesehen hatte. Diese fand er auf dem Gemälde vergrößert, und die beiden badenden Frauen waren von außen her dazu gekommen; ein Verfahren, das auf diesem Bilde noch greller als auf den „Demoiselles de Village" hervortritt, und das niemandem mehr als Delacroix, dem Schöpfer der flüssigsten Malerei, mißfallen mußte. Ebenso beurteilte er die „Lutteurs" und die „Fileuse" desselben Salons. Von den ersten meinte er, der Hintergrund töte die beiden Figuren, man müßte mehr als drei Fuß rundherum wegschneiden, und traf damit nur einen Teil der schweren Einwände gegen dieses erquälte Bild*. An der „Fileuse" lobte er begeistert den Spinnrocken und fand die Figur der Schlafenden anerkennungswert, tadelte aber die Schwere des Kleides und des Sessels. Diese letzte Kritik erscheint uns heute, wenn wir im Museum von Montpellier vor dem Bilde stehen, etwas übertrieben. Mag sein, daß die Zeit die Differenzen verwischt hat, für die Delacroix so empfindlich war.

Sehr fein bemerkt Delacroix bei dieser Gelegenheit, daß der Zusammenhang der Hauptsache mit den Nebensachen den meisten großen Malern der Vergangenheit abgehe, und berührt damit den springenden Punkt, der die moderne Kunst von der alten scheidet. Denn sicher besteht die ganze Entwicklung der Kunst in einer beständigen Modifikation dieses Zusammenhangs. Man denke daran, wie anders die Primitiven und die Maler des 17. Jahrhunderts den Zusammenhang suchten. Bei den Flächendekorateuren der früh-christlichen Kunst wurden die Dinge durch Schriftzüge verbunden. Diese Verbindung löst sich bei den Primitiven durch die Eroberung der Perspektive und der Plastizität und daraus entstehen mit der Zeit zwei Künste aus einer, je nachdem sie in der lateinischen Kultur das Ornament oder wie in der nordischen Ausdruck und räumliche Erscheinung überwiegen. Rembrandt vollbringt die Konzentration der Erscheinung im Raum, Rubens sucht die Fläche zurückzugewinnen, ohne den Ausdruck zu opfern. Diese Vereinigung wird das große Problem der Kunst des 19. Jahrhunderts. Sie gelingt in idealer Vollkommenheit einem einzigen: Delacroix. Mit Courbet, dem Naturkind des Nordens, beginnt das Problematische der modernen Kunst.

Gewiß hat Delacroix Recht. Courbet vernachlässigt in dieser Phase den malerischen Zusammenhang der Teile und büßt Vorteile ein, die er vorher in reichstem Maße besaß. Gewann er nichts mit dem Verlust? Wenn der Gewinn in diesem und jenem Bilde nicht den Verlust ausgleicht, ist nicht etwa in dieser Phase seiner Tätigkeit eine Tendenz wirksam, die zu dem Ausgleich führen könnte? Der Zusammenhang der Teile allein bedeutet nichts. Wir sehen im 17., 18. und 19. Jahrhundert ganze Scharen von Dekorateuren dieses Gesetz spielend erfüllen, während die Kunst degeneriert, ja wir bemerken den Niedergang gerade in der wohlfeilen konventionellen denkfaulen Methode, mit der man den Zusammenhang erreicht. Erst die Widerstände, die sich dem Zusammenfassen entgegenstellen, Perspektive, Leibhaftigkeit,

* Näheres über das Bild in meinem Manet. (R. Piper & Co. 1912) S. 96.

Plastik und alle anderen das Leben der Einzelheit fördernde Momente, machen den Wert der Überwindung.
So könnte man sich den Gedankengang Courbets vorstellen. Dem Sucher ging die Überwindung zu schnell und er baute sich Steine, grobe Klötze in den Weg. So ein Klotz waren die „Cribleuses de blé", das Hauptwerk des Jahres 54, heute im Museum von Nantes.
Man möchte gern ein Urteil Delacroix' über dieses merkwürdige Interieur. Auch was Ingres dazu gesagt haben mag, wäre wissenswert. Auf der Weltausstellung von 1900 stand man davor wie vor einem vorsintflutlichen Rätsel, dem eine Äußerlichkeit, zufällige Beziehung zur Gegenwart gibt. Im Plastischen der Malerei ist Courbet kaum weitergegangen, und man begreift vor diesem Bilde leicht, daß sein Autor eines Tages zur Bildhauerei greifen mußte. Es ist das Plastische ohne Klassizismus, gehört zu der Art der großen alten Stillosen des Nordens, in denen alles Natur, nicht Konvenienz scheint und nur die rücksichtslose Offenheit gebietet. Das Zimmer ist fast luftleer, nur von Formen gefüllt, aber diese sind so sicher getroffen, daß durch ihre scheinbar willkürliche Lage jeder Winkel des Raumes gleichsam nach allen Dimensionen fixiert wird. Das knieende Mädchen, das das Sieb schüttelt — About nannte es indezent —, ist ein ebensolches Wunder der Verkürzung wie, in einer anderen Ordnung der Dinge, die Sibyllen Michelangelos. Von einem malerischen Zusammenhang der Einzelheiten ist keine Rede; der Junge, der in den Getreidekasten schaut, ist ein Spiel — beinahe ein Kunststück — für sich. In der Gruppe der beiden Mädchen ergeben die Formen einen unbeschreiblichen Reichtum von Arabesken; die modellierte Arabeske im Gegensatz zu der linearen der Alten. Immerhin versucht die Koloristik, die Massen zu binden. Das Schwarz, das in der Frühzeit Bindemittel war, ist einem Blond gewichen, mit dem das Grau und Rosa der Kleider zusammenklingt, als hätte Velasquez die fast unwirtliche Sachlichkeit gemildert.
Das Riesengemälde des Jahres 1855, das „Atelier", ist wie ein Ruhepunkt, eine Sammlung. Die fünf Jahre zwischen „Begräbnis" und „Atelier" sind keine durchaus entscheidende Epoche, die stärkste Entwicklung hebt erst später an, doch ahnt man schon, wohin die Reise geht, gehen könnte. Freilich, wer fände sich in diesem Chaos von Absichten, die in einem Jahr gehegt, im nächsten weggelegt, zehn Jahre darauf fortgesetzt werden und dabei in jedem Augenblick, wo sie in Erscheinung treten, bedeutende Werke hervorbringen, mit Sicherheit zurecht! Es scheint fast, daß sich Courbet gegen seine eigene Entwicklung sträubte, um nicht den Teil seiner Meisterlichkeit zu opfern, an dessen Stelle das Neue zu treten vermochte. Man kann in vielen gleichzeitigen Gemälden heterogene Anschauungen nachweisen. Unmittelbar nach den „Cribleuses", dem stärksten Argument für das Plastische seiner Kunst, entsteht mit dem „Atelier" das weichste, tonreichste seiner Werke, die Rekapitulation aller Dinge, die den Nachkommen der Spanier beschäftigen. Er drückte das in seiner Art aus, indem er dem Titel im Katalog den pompösen Satz hinzufügte: „allégorie réelle, déterminant une phase de sept années de ma vie artistique"; eine absolute Wahrheit, denn wirklich haben wir im „Atelier" den künstlerischen Extrakt eines Teils seines Wesens und Lebens. Das Fatale daran lag wiederum nur in dem Umstand, daß die Formulierung vom Autor selbst herrührte.

Natürlich lachte das Publikum, und die Kritiker hielten sich an die Allegorie, glaubten mit Recht oder Unrecht, Courbet habe damit nur wieder seinen Sozialismus anrufen wollen, weil sich auf dem Bilde alle möglichen Zeitgenossen, die Beziehungen zu ihm hatten, und verschiedene Klassentypen um die Staffelei gruppierten*.
Das Gemälde wurde refüsiert und damit wies man, wie Delacroix sagte, eins der merkwürdigsten Stücke der Zeit zurück. Freilich, fügt Delacroix hinzu, gehörte Courbet nicht zu den Leuten, die sich mit solchen Kleinigkeiten abschrecken lassen. Heute ist die Bedeutung des Gegenstandes, der den Zeitgenossen Ärgernis bereitete, verschwunden. Wir kennen nicht die Leute, die in dem Bilde konterfeit wurden, noch kümmert uns ihre Beziehung zu dem Künstler. Wir haben eine Dekoration wunderbarer Art vor uns.
Diesmal wird der Zusammenhang erreicht, und zwar mit keineswegs billigen konventionellen Mitteln. Das Dekorative entsteht nicht auf Kosten irgendeines Detail, ist kein gefälliger Rhythmus, den man mit ein paar Beziehungen zur Natur füttert. Eine unübersehbare Fülle von Menschen, Stoffen, Dingen sind in dem Raume, einem Raume von fast täuschender Realität. Hier merkt man die Frucht der Bemühungen des Plastikers, und trotzdem ebnet sich alles zur schönbewegten Fläche. Das „Atelier" ist das lyrische Pendant zum „Begräbnis". „Ich konnte mich von dem Anblick nicht losreißen", notiert Delacroix, der eine Stunde allein in der Baracke vor dem refusierten Bilde war, während sich die Menge in den Sälen der Ausstellung drängte. Der Fortschritt sei enorm, trotzdem habe ihn dieses Bild erst die volle Bewunderung für das „Begräbnis" erschlossen. In diesem sei die Komposition besser gelöst; in dem Atelier ständen die Menschen zu gedrängt. — Aber gleich nach diesem Einwand verliert er sich wieder in Bewunderung: das Räumliche, die Luft, die Details des nackten Modells der Frau vorn in dem Schal, und findet schließlich als einzigen Fehler nur den zu wirklichen Himmel der Landschaft auf der Staffelei**. Auch den hätte er in der nächsten Stunde gebilligt. So sieht man auch heute mit Augen gewöhnlicher Sterblicher das Bild, nachdem die Spanne zweier Generationen den Vorsprung genialer Erkenntnis ausgeglichen hat. Auch heute noch zittert der Blick, wenn er die beiden äußersten

---

* So beschrieb Théophile Silvestre das Bild . . . „Il s'est obstiné en diable dans ce titre qui ne signifie absolument rien dans aucune langue. Il entend résumer dans cette vaste machine tous les types vivants et toutes les idées qui ont rempli sa vie et ses ouvrages, depuis sept ans. On le voit au milieu de son atelier occupé à peindre un paysage, prétexte ingénieux qu'il a pris pour nous présenter encore une fois son portrait. Derrière lui, une femme nue personnifie le modèle vivant; un monsieur et une dame figurent les gens du monde, qui de temps en temps viennent le visiter; son ami Champfleury le regarde travailler, M. M. Bruyas et Promayet l'admirent sans réserve; Charles Baudelaire lit dans un coin; des amoureux s'embrassent avec délices au fond de l'atelier, ce qui signifie: vive l'amour libre!
Au pied du chevalet un marmot de cinq ou six ans l'examine, hébété; une grosse irlandaise, souvenir lamentable des rues de Londres, est accroupie et entortillée avec son enfant à la mamelle dans un madras en lambeaux qui voile mal son horrible nudité; le braconnier tenant ses chiens en laisse; le faucheur, le terrassier expriment la rude vie des champs; le prolétaire des villes représente le chômage. Le Juif, le marchand de vieux habits, vieux galons, le paillasse, le curé et le croquemort veulent dire: nous vivons de la crédulité du monde, de sa mort et de ses débris. Le sombrero à plumes noires et le poignard qui roulent dans la poussière sont les emblèmes de la poésie romantique, et la tête de mort posée comme un serrepapier sur le Journal des Débats, déployé sur un guéridon, c'est sans doute la réponse de Courbet aux articles de cette feuille, ou bien la traduction libre de cette phrase de Proudhon: "les journaux sont les cimetières des ideées." (Histoire des Artistes vivants, p. 264 etc.)
Courbet selbst schrieb über das Bild an einen Freund: „Le sujet de mon tableau est si long à expliquer que je veux te le laisser deviner quand tu le verras, c'est l'histoire de mon atelier ce qui s'y passe moralement et physiquement, c'est passablement mystérieux. Devinera qui pourra." (Der Brief, ein Spezimen der Courbetschen Grammatik, findet sich in l'Art, 1883, Band 34 und 35.)

** Journal III., S. 64.

Seiten des Gemäldes streift, zuckt in die äußersten Winkel, wird von dem kolossalen Zentrum mit dem Maler neben der göttlichen nackten Gestalt gefesselt. Es gibt anfangs drei, vier Bilder in dem Bild, und es dauert eine Weile, bis der Rhythmus schwingt. Dann schwingt er um so gewaltiger und man genießt das zuckende Zögern, das voran ging wie überstandene Gefahr. Es dauert für manchen Betrachter lange, bis das Fremdartige der linken Hälfte, das Heterogene dieser Zusammenstellung überwunden wird. Nistet nicht auch Dunkles, Häßliches in den Winkeln? Und nach wenigen Augenblicken, auch wenn man von abstoßendsten Details überzeugt wäre, wächst von überall her lichte Grazie, Lieblichkeit, Lyrik, ein nicht zu besiegender Eindruck gelassener Heiterkeit, und man genießt die vorangegangene Vision aus abstoßenden Details wie Würze. Natürlich ist die Komposition des „Begräbnisses" übersichtlicher, aber auch primitiver, und ebenso bleibt das erreichte Symbol verhältnismäßig derb. Das Leben bei einem Begräbnis, die Größe einer Menge, die still hält, alles sehr schön, wie es da vor uns steht; man kannte nichts besseres. Jetzt dünkt es uns ein wenig zu eindeutig, zu begrenzt. Eine Architektur, während das „Atelier" dem Bereich der Musik näher scheint. Hier überwindet der Rhythmus ganz andere aufgestapelte Klötze. Wie ein Strom zwischen Ufern, die sich zuweilen, von Felsen gesäumt, verengen, zuweilen weit in flaches Gelände dehnen, fließt das Bild ins Auge des Betrachters und schenkt ihm ein Lächeln. Es gibt ein ähnliches Detail: die Frau in dem Schal rechts vorne, die Delacroix gefiel. So etwa, nur derber, ist das ganze Begräbnis. Hier ist dieses Detail ein winziges Teil der Klaviatur, ein Punkt im Vordergrund. Neben den zahllosen Plänen dieses Raumes erscheint das „Begräbnis" trotz der Landschaft fast wie ein flaches Relief ohne Tiefe. Die ganze Komposition ist trotz aller Kühlheit viel leichter, lockerer konstruiert; ein in die Tiefe gehender Halbkreis statt der Front des „Begräbnisses". Wo sich in diesem die kolossale Felsenlinie ausdehnt, schließt die Atelierwand mit den malerischen Bilderflecken in warmem Velasquez-Ton die Szene. Das Zentrum ist der Maler in tiefgrauer Jacke mit dem schönen Profil vor dem stillen Bild — einer braunen Baumlandschaft mit blauem Himmel — eng verbunden mit dem nackten, hellenisch profilierten Modell, dessen Fleisch, in natürlichem, rötlich grauem Ton, das Gemälde mild beleuchtet. Der Junge zur Linken des Malers ist die lebendigste Stelle, konzentriertes Grau mit stark leuchtendem Fleisch; eine Reminiszenz des köstlichen Chorknaben auf dem „Begräbnis", aber von wärmerer, schlichterer Natur. Der Stoff auf dem Boden neben dem nackten Modell bringt den Rosaton des Velasquez. Von diesem reichen Zentrum entweicht die Farbe in alle Winkel des großen Saals. Es ist das Verfahren, das Velasquez in seinen Einzelporträts der Infantin anwandte, auf das Monumentale übertragen. Was in den Bildern des Spaniers das Gesicht ist, wird hier zur Gruppe in der Mitte; die phantastische Coiffure ist hier das Rankenwerk der grotesken Nebenfiguren, und noch im Dunkel spielen ergänzende Formen. Courbet profitiert nicht von dem gefälligen Schatten des Velasquez. Er bleibt immer körnig, simuliert nicht die Form, sondern malt sie, fingiert nicht mit ihr die Greifbarkeit, sondern bleibt im Spiel. Sein ruheloses Können schafft überall Variationen mit Menschen und Dingen, die immer noch in sich selbst vollkommen sachlich sind und den Organismus des Ganzen mit kaum wahrnehmbaren Organen vermitteln. Wo andere sich nach reichlicher Anstrengung mit ein paar gefälligen Strichen begnügen

würden, um die äußersten Grenzen des Bildes anzudeuten, malt Courbet naturgetreue Porträts. Das „Atelier“ steht von allen Werken Courbets Velasquez am nächsten und übertrifft Velasquez in der Eigenschaft, die man am wenigsten nach der Übereinkunft dem Mann von Ornans zutraut und in der nach der Übereinkunft der spanische Meister unerreicht ist. Es ist die wesentlichste Eigenschaft des Künstlers: Gesittung. Der, dem es gelingt, Velasquez ohne die Brille der Übereinkunft zu betrachten, findet in seinen Bildern viel Details von reizvoller Farbe, nie ein organisiertes Ganzes, während gerade Gegenstand und Palette der Werke den Zusammenschluß zu einheitlichen Wirkungen sehr nahe legen. Die lückenhafte Empfindung läßt Löcher im Rhythmus, die ein geschickter Dekorateur nachträglich schlecht und recht zusammenflickt. Courbet erreicht selbst in diesem Riesenformat vollkommene Harmonie der Bewegung trotz einer verhältnismäßig bescheidenen Palette und trotz der vielen begrifflich ungemein disparaten Einzelheiten. Unkontrollierbare Einfälle trieben Courbet zu dem Bilde. Vielleicht Eitelkeit, Manie eines dilettantischen Politikus — was wissen wir davon! Der Maler wurde damit fertig. Ein geistesstarker Künstler hat das Riesenwerk zu Ende gedacht. Der Kunstfreund, der die Noblesse eines Werkes nicht nach dem Rang und dem Kleid der dargestellten Personen, sondern nach der Kraft und der Reinheit des schöpferischen Impulses mißt, wird nicht zögern, dieses Werk des Proleten von Ornans über die Meninas zu stellen, mit denen man es am ersten vergleichen könnte. Da, wo in den Meninas Velasquez aufhört, auf dem Höhepunkt des Interesses am Sonderfall des Gegenstandes, den die Virtuosität des Malers mit allen Mitteln hervorhebt, da beginnt Courbet, indem er das Seltsame der Handlung mit allen Mitteln überwindet und sein Bild und sich der Verallgemeinerung unterwirft. Man muß sich solcher Leistungen Courbets erinnern, um die zahlreichen Banalitäten seiner ungezügelten Produktion ertragen zu können. Das Gemälde genoß bis vor kurzem in der Sammlung Desfossés einen nur selten unseren Bildwerken gegönnten Vorzug. Ihm zuliebe hatte sich die Begeisterung eines Kunstfreundes zu einer königlichen Tat entschlossen, und ihm einen eigenen Raum geweiht. Ein riesiger Oberlichtsaal von prachtvollen Verhältnissen und mit denkbar größtem Prunk ausgestattet. Schwere goldene Architektur wechselte mit regelmäßigen Feldern vieler Gobelins, die das Auge an eine graublaue Basis gewöhnten. Am Kopf des Saals, die ganze Breite einnehmend, war das Gemälde in große goldene Pilaster eingelassen*. Der Eindruck lieferte einen Beweis einzig in seiner Art, daß dieser viel geschmähte Realismus, dessen Daseinswert man zuweilen auf unwesentliche Wahrheitsbestätigungen beschränkt glaubte, mit der größten Kunst, die je die Kirchen und Paläste schmückte, in Konkurrenz zu treten vermag; daß es nicht zwei Künste gibt, eine monumentale und eine andere, sondern nur eine von verschiedenen Graden. Kein Primitiver hätte hier besser gewirkt. Dachte man sich den „Frühling“ Botticellis an die Stelle, oder das Altarwerk eines alten rheinischen Künstlers, so wäre die Wirkung zweifellos stärker gewesen infolge des sichtbareren Ausdrucks der architektonischen Linien, und um so überraschender, je weniger sich der Betrachter in diesen Linien wiederzufinden vermochte. Daß die Fremdheit im Werke

* Es diente gleichzeitig als Vorhang einer Bühne und konnte, wenn das Theater benutzt wurde, in den Boden versenkt werden. Diese Verwendung hätte den Realisten und Sozialisten nicht sonderlich begeistert, schmälerte aber durchaus nicht den höheren Nutzwert des Bildes. Vor kurzem wurde das Bild vom Louvre erworben.

des Modernen vermißt wird, kann nicht als Mangel gelten. Jeder Lebendige wird es als Vorzug preisen. Und daß die Kraft hier kleiner sein soll, sagt nur der Hang zu jener Fremdheit und die Ungeduld des ersten Augenblicks, die sich stilleren Wirkungen entzieht. Der Saal gab mir unerschütterliches Vertrauen in unsere Kunst und bestätigte die geheime Abwehr gegen alles, was nicht dem natürlichen Instinkt der Persönlichkeit entspringt. Ich kam, als ich zum letztenmal in dem Saal war, gerade von der Ausstellung der Primitiven in Düsseldorf. Unser bewegliches Dasein beschert uns Empfindungen, von denen sich unsere Großväter in der Postkutsche nichts träumen ließen. Der Gegensatz war schwer erträglich, wenn ich vor dem rosigen Blond unseres Zeitgenossen an das schaurige Altarstück des alten Niederrheinländers dachte, eines der wilden Kerle auf der Düsseldorfer Ausstellung, über den man sich tags zuvor erbaut hatte. Und ich empfand auf einmal einen leisen Widerwillen, weniger vor jener primitiven Kunst, als vor dem Grad von Lüge der eigenen uneingestandenen Schwäche, die sich vor keiner Stärke zu retten weiß, vor unserer allzubeweglichen Rundreiseempfindung.
Die Reise ist gering, wenn man vor dem „Atelier“ an Rubens, Rembrandt und die Spanier denkt. Ja, diese Beziehung stellt sich wie natürliche Ergänzung der Eindrücke des Bildes ein. Man vergleicht nicht mit Velasquez, um den Einen zu erhöhen und den Anderen zu erniedrigen, sondern weil verschieden interpretierte, gemeinsame Ideen notwendige Annäherungen bringen, die uns erlauben, das Bild in unsere Erfahrung zu rücken. Auch zwischen Rubens, Rembrandt, den Spaniern und uns liegen Jahrhunderte. Doch sind sie uns ganz unverhältnismäßig näher als die Primitiven. In abermals dreihundert Jahren, wenn die wirkliche Zeitdifferenz zwischen den Meistern des 17. Jahrhunderts und den Primitiven noch viel geringer erscheint, wird ihre Art der Welt nicht fremder geworden sein, vorausgesetzt freilich, daß dann noch immer eine Welt existiert, die an das Prinzip von der Erhaltung des Geistes glaubt. (Man darf sich von dem gegenwärtigen Chaos nicht beirren lassen.) Und in tausend Jahren wird es nicht anders sein, und dann wird das „Atelier“ den „Meninas“ so nahe rücken, daß man vergißt, welches der beiden Bilder das zeitlich ursprünglichere war. Man wird die Meister des 17. und die Meister des 19. Jahrhunderts in einer Werkstatt so zusammen sehen, wie wir früher die Griechen verschiedener Zeiten zu erblicken meinten, und diese gemeinsame Stätte wird den empfindenden Menschen, die dann leben, ein Hellas sein. Woraus gewinnen wir das Recht zu solcher Zuversicht? Ist sie nur gesteigerter Autoritätsglauben, oder beruht sie auf objektiven Tatsachen? Das heißt so viel: ist die Kunst unserer großen Meister unsterblich? Der Rheinländer oder Westfale in Düsseldorf schlug mit seinen grimmigen Grotesken die Seele zu Boden. Man wäre damals unfähig gewesen, sich an der warmen Modellierung des Courbetschen Aktes zu freuen. Die Empfängnis befand sich in einem anormalen Zustand, wie brutalisiert von einem plötzlichen, fast tierischen Instinkt. Ich weiß noch, daß mir der schöne Teint der Freundin, mit der ich vor dem Westfalen stand, weh tat, und ich mich nach noch krasseren Dingen sehnte, als da gemalt waren. Kein schlechtes Bild. Wie wirksam es noch nach 500 Jahren war, dafür zeugte meine Ergriffenheit. Nur wirkte es auf ganz andere, mindere Empfindungen als der Courbet. Dieser war mir wie ein großes, menschliches Gesicht meiner Zeit. Ich entrückte dem Tag nicht, sondern kam ihm näher, kam mir selber

näher, erkannte Dinge in mir, die mir notwendig schienen, legitimierte mich damit und meinen Instinkt. Der Primitive führte mich abseits. Nicht was er darstellte, entfernte mich — unsereinen schreckt keine Legende mehr —, sondern wie er's machte: das wilde Eingekerbte, Eingebrannte seiner Inbrunst, das tief Unterwürfige nicht seines Märtyrers, sondern seiner eigenen Seele, das Hohnlachen nicht seiner Häscher, sondern seiner eigenen Empfindung. Nicht seine Legende, sondern die Eindringlichkeit, mit der er sie mir vorhielt, stieß mich ab. Er appellierte an arme Augen, tat so, als sei ich fühllos, als müsse er hundertmal mechanisch wiederholen, was mich beim ersten Blick ergriff. War stets dasselbe, ein finsterer, meinem Wesen fremder Vorgang, der durch die Starrheit seines unverrückbaren Blickes den meinen gebannt hielt.

Vor solchen Bildern betete man. Die Angst brachte zur Gottheit. Und noch heute tut man nicht viel anders vor ihnen. Den Genuß umschlingt ein unbewußt simuliertes Beten, das Stammeln von Sinnen, die nicht mehr mit dem Geist verkehren: Hypnose. In anderen milderte sich der Eindruck. Wir regten uns erleichtert bei dem Behagen Schongauers, empfanden wie einen Gruß die Milde des frommen Stelldicheins am Brunnen von Jan Joest, die Beschaulichkeit Marmions ließ uns plaudern. Das Gesicht verliert die Starre. Stephan Lochner lächelt. Nicht etwa der sanftere Vorgang, sondern die Art, wie er dargestellt ist; die leise Bewegtheit des Menschen, der das malte, der sich heute noch regt. Warum nennen wir das sich Regende ebenso Malerei wie das Starre? Man sieht Lochner nie mit denselben Augen; er lebt mit uns, seine tausend Töne der einen Farbe geben immer neue Gebilde. Warum malt er nicht einfach blau oder rot, wie der Primitive, sondern bereitete sich die Farbe erst im Bilde, machte sie zu etwas jenseits vom Vorgang, zum zweiten eigentlichen Sakramente und zum Abbild seiner Eigenheit?

So gab es damals in Düsseldorf noch tausend andere Unterschiede zwischen Menschen und Zeiten. Der mächtigste aber kam, wenn man zu dem oberen Stockwerk der Ausstellung hinaufstieg, wo gleich im ersten Saal der Cuyp hing und der Christ an der Säule von Rembrandt und das lachende Selbstporträt der Sammlung Carstanjen. Mit einemmal rückte alles andere auf ein tieferes Niveau und man kam sich vor, wie zur Freiheit emporgestiegen. Ein buntes Leben. Lachen tönte aus ernsten Rahmen, unterdrücktes Schluchzen aus heiteren Bildern. Alle sprachen miteinander und sprachen mit uns, und man erlaubte sich beinahe, mit Rembrandt zu diskutieren. Das ist Malerei. Das Malen fing an, als die Menschen in der Kunst anfingen, und die Hexenprozesse aufhörten, als man vor Bildern nicht mehr das Beten simulierte, sondern die Seele in der Kunst das Menschentum umarmte.

Zu dieser Kunst gehört Courbets große Dekoration. Man hat für seine Art und die des Primitiven nur dasselbe Wort: Monumental. Es schildert die gesteigerte Geistesart zweier verschiedener Welten. In der einen muß man das Dasein vergessen, um genießen zu können, in der andern muß man genießen können, um sich des Daseins zu freuen.

Welche von den beiden höher steht — eine Entscheidung, die, das Interesse des Liebhabers weit überspringend, sich an den tiefsten Impuls der Persönlichkeit wendet — darüber kann nur im Zweifel sein, wer den Umfang der Frage noch nicht erkannt hat.


G. Courbet

LE FAISEUR DE CHAIR

DER Einfluß der Töne des Velasquez erscheint ebenso deutlich in vielen anderen Werken derselben Zeit, auch noch in dem „Rencontre“ oder „Bon jour, Monsieur Courbet“ derselben Weltausstellung von 1855, heute im Museum von Montpellier, mit dem der junge Meister seinen ersten Verehrer Bruyas verewigte. Aber gleichzeitig erhält sich die starke Modellierung. Auf dem „Rencontre“ erscheinen die Profile der drei Gestalten wie ausgeschnitten vor dem hohen Horizont, zumal der prachtvolle Kopf des Malers mit dem viel verspotteten „assyrischen“ Profil; und dabei glaubt man ebenso scharf alle anderen Ausdehnungen der Körper vor sich zu haben. Beide Tendenzen sind in den „Demoiselles au bord de la Seine“ von 1856, sogar noch in dem 1863 entstandenen Gruppenbild der Familie Proudhon deutlich, das heute im Petit Palais hängt. Wie die beiden Daten links auf dem „Proudhon“ und die Angaben des Katalogs der Courbet-Ausstellung von 1882 berichten, malte der Künstler den Freund aus dem Gedächtnis, wie dieser ihm 1853, zwölf Jahre vorher, auf der Schwelle seines Hauses sitzend, erschienen war. Diese, ein wahres Phänomen von Gedächtnis enthüllende Entstehungsgeschichte, wäre leichter begreiflich, wenn Courbet mit dem Bilde ein psychologisches Denkmal versucht hätte, was zumal bei der Art seiner Beziehungen zu dem Philosophen nahe lag. In Wirklichkeit ist das Bild treuste Sachlichkeit und ein rein formales, fast mathematisches Problem. Die Beibehaltung des Plastischen in der Verkürzung der Hauptperson geht sehr weit. Dabei die verblüffendste Wahrscheinlichkeit und Sachlichkeit aller Details. Die blauen Hosen, der weißgraue Kittel sind in jeder Falte exakt, aber der Rhythmus wird mit diesem Klotz nicht mehr fertig. Der Künstler malte sich fest, fixierte den Körper zu genau, als daß es noch gelingen konnte, das unentbehrlich Bewegliche zu behalten. Auch das gedrückte Format schadet und der Mangel des Zusammenhangs mit der Gruppe auf der rechten Seite. Die Kinder, in Momentposen, sind ein Bild für sich von raffiniertem Kolorit; ein Resedaton in den Kleidern, durchleuchtet von dem jungen Fleisch in zartestem Rosa; eine scheinbar schwimmende Malerei von vollendeter Meisterschaft. Sie verging vor dem strengen Auge der Kritik. Selbst halbe Anhänger wie Bürger schimpften, und noch heute gilt das Werk des „mangelnden Geistes“ wegen für mäßig. In der 1896 erschienenen Biographie von Estignard, freilich ungefähr der schlimmsten Arbeit, die über den Maler verbrochen wurde, wird das Bild mit erstaunlicher Sicherheit wie die kindlichste Stümperei behandelt*.

* Courbet, sa vie, ses œuvres par A. Estignard (Besançon, Delagrange-Louys, 1896). Schnurrigerweise meint der Autor, Proudhon selbst sei über das Bild entsetzt gewesen (S. 52), berichtet aber hundert Seiten nachher (S. 163) ganz richtig, daß das Modell nicht mehr am Leben war, als es von Courbet gemalt wurde.

Die Fehler in den „Demoiselles au bord de la Seine", dem „Proudhon" und vielen verwandten Werken springen in die Augen. Daß solche Bilder daneben kostbare Dinge enthalten, daß ihre ganze Art das Aburteilen nach einem von jedem mittelmäßigen Maler erfüllten Kriterium nicht zuließ, daß es ungeheuer leicht gewesen wäre, den Cribleuses oder Demoiselles beschaulichere Posen zu geben, den Proudhon ohne die Kinder oder die Kinder ohne Proudhon zu malen, entging den Gestrengen. Courbet fehlte ein Stück Harmonie, das lassen solche Werke nicht verkennen; nur darf man nicht übersehen, daß die Aufgaben, die sich dieser Mensch aussuchte, keine gewöhnlichen waren. Der unerbittliche Vorwurf gegen ihn gehört in die Kategorie der Tadel, die man Michelangelo Jahrhunderte nachzureden wagte, und bei denen ein anmutiger Knabe besser wegkam, als das größte Genie der Menschheit. Menschen, die auf den Grund ihrer Möglichkeiten zu gehen suchen, müssen Fragmente zeigen. Der Mangel ist Folge ihres Reichtums, ihres ganz aufs Produktive gestimmten Wesens, ihres Hasses auf jeden Kompromiß. Was ihnen fehlt, besorgen die Nachkommen, die sich um solche Genies sammeln wie die Jünger um den Christ, und das ihrige tun, das Gold in Münze zu prägen.

In Wirklichkeit war der Vorwurf artistischer Art nur ein Vorwand, hinter dem sich die Abneigung gegen ganz andere Seiten Courbets versteckte. Nicht daß seine Mathematik an gewisse Grenzen stieß, empörte das Publikum, nicht die Art seiner Rechnung, sondern daß er überhaupt rechnete. Was man ihm vorwarf, war das Gegenteil der Kritik, die man formulierte. Nicht die Parteinahme für das, was für häßlich galt, nahm man ihm übel, sondern seine versteckte, kaltschnäuzige Unabhängigkeit. Man schrie nicht weniger vor seinen Einzelfiguren, wo der Tadel selbst die relative Berechtigung verlor, vor seinen Einzelporträts oder seinen Schilderungen nackten Fleisches, ja, die waren vielleicht die verhaßtesten Werke. Diesem Haß gab Courbets Entwicklung in den sechziger Jahren die denkbar größte Nahrung. Als Sozialist, als der er — wir sahen mit welchem Rechte — während der fünfziger Jahre der Menge erschien, wurde er harmloser genommen. Man diskutierte seine vermeintliche Philosophie und fand darin möglicherweise ein Füllsel leerer Stunden, den Reiz des Kontrastes zur lustigen Zeit des zweiten Kaiserreiches. Nachdem Courbet sein auf die „reelle Allegorie" zielendes Gelüst befriedigt und genug revolutionäre Dinge gemacht hatte, malte er nur noch und wurde Revolutionär in einem Sinne, für den dem rechten Bourgeois alle Begriffe fehlten.

Die Neuerung steckt namentlich in den Landschaften. Schon in den fünfziger Jahren hebt die große Serie der Wald- und Jagdbilder an. Im Museum von Marseille hängt ein Hirsch aus 1853. Vier Jahre darauf entstand die Jagdszene „La Curée" mit dem am Baum hängenden Wild, dem Jäger, dem blasenden Treiber und den beiden Hunden. In die sechziger Jahre fallen die berühmtesten Waldbilder. Auch das große Bild des Kölner Museums ist darunter, das aus zwei Stücken zusammengesetzt wurde und dessen Komposition die Zweiteilung — übrigens zwei wunderbare Teile — nicht überwunden hat. Am Schluß der Reihe steht das merkwürdige „Hallali" mit dem verendeten Wild und dem Reiter, im Museum von Besançon; der dramatische Schluß einer Treibjagd in leuchtender Schneelandschaft, das letzte große Figurenbild. Noch einmal ein riesiges Format, die Apotheose dieser Seite des Unerschöpflichen.

In dieser Periode von 1853 bis Ende der sechziger Jahre entwickelt Courbet seine Landschaft. „Le Mirage“, die große Teichlandschaft aus 1855*, zeigt bei all ihrer lyrischen, fast corothaften Schönheit, eine gewisse Zahmheit der Behandlung. Die „Curée“ scheint, mit dem „Halali“ verglichen, trotz großer Reize in der Modellierung hart und stumpf; Hunde, Menschen und Bäume sind gewissenhaft detailliert, aber bleiben isoliert, der Wald wirkt nüchtern, man zählt die Bäume. Welche Masse von Schönheit trotzdem in dem Bilde steckt, kann man an dem Gemälde des Mesdag-Museums sehen, das ein Hauptdetail der „Curée“ darstellt. Courbet, der vielleicht selbst die unökonomische Verschwendung merkte, nahm das tote Reh fast ungeändert heraus und machte daraus eins seiner herrlichsten Bilder**. Hier fließt das Grün des Waldes um das prachtvolle Braun der Stämme. Das hängende Tier im Vordergrund degradiert dasselbe Braun in allen Tonarten. So umhüllt die kostbarste Tonmalerei die gewaltige Plastik der Erscheinung und treibt zu einer geradezu einzigen Wirkung. Nicht nur im Mesdag-Museum, wo es nicht an schönen, zeitgenössischen Bildern fehlt, behauptet dieses Werk einen Ehrenplatz. Man möchte es im Mauritshuis sehen, an der Seite der besten alten Holländer. Ich glaube nicht, daß es vor irgendeinem der Glorreichen zurückstände. Der Vergleich ließe sich ohne alle konditionellen Erwägungen vornehmen. Man braucht nicht, wie bei sovielen Modernen, Reserven irgendwelcher Art zu machen und darauf hinzuweisen, daß unsere Zeitgenossen anderen Idealen dienen, als die alten Leute. Das Bild ist ganz genau so gemalt, wie ein alter Holländer. Beim Abtasten mit der Hand findet man nicht eine unebene Stelle. Ganz so geht es dem Abtasten des Auges. Es gleitet geschmeidig über die große Fläche und sättigt sich an allen Teilen, ohne irgendwo haften zu müssen. Die Schönheit des Materials, die man, ganz abgesehen von dem Kunstgehalt, bei alten Meistern als eine besondere, sagen wir, kunstgewerbliche Gabe noch mitgeschenkt bekommt, hat Courbet hier und in vielen anderen Werken gleichfalls dazu gegeben. Wir haben uns gewöhnt, von diesem Vorzug abzusehen, und gerade Courbet, der später mit Vorliebe das Palettemesser verwendete, hat uns dabei geleitet. Der Vorzug ist in der Tat nicht entscheidend, war es schon nicht mehr, als der ältere Rembrandt seine Flächen zu schmieden begann, und wurde zugunsten anderer wichtigerer Momente aufgegeben. Doch liegt es auf der Hand, daß diese technische Entwicklung in unserer Kunst auch eine Begleiterscheinung der Entgeistigung der Malerei, eine nicht ohne Verrohung mögliche gewaltsame Vereinfachung des Mittels bedeutet. Delacroix und Cézanne wußten, warum sie in ihrer besten Zeit auf dünnem Auftrag bestanden, und Courbets Verzicht auf die Vorschrift der alten Gildemeister hat ihm nicht nur Vorteile gebracht. Der Zauber seiner seltensten Werke haftet an der glatten Fläche.

Der große „Combat de Cerfs“ von 1861, den Courbet, soviel ich weiß, während seines Aufenthalts in Frankfurt malte***, spielt in dieser Periode eine ähnliche Rolle, wie vorher das „Atelier“ und das „Begräbnis“. Er sammelt die Resultate und breitet sie einheitlich aus. Da das Bild im Louvre die wenig vorteilhafte Stelle

* Sammlung v. Schwabach, Berlin.

** Das Bild scheint 1855 datiert. Doch dürfte die Zahl (sie ist nicht mehr deutlich erkennbar) wohl richtiger 57 heißen. Es ist wenigstens kaum anzunehmen, daß dies Fragment früher als die „Curée“ entstand, die 1857 gemalt wurde.

*** Aus dieser Zeit besaß Trübner ein Selbstporträt Courbets. Nach Bayersdorfer war Courbet damals ein ganzes Jahr in Frankfurt. Aus der gleichen Zeit datiert der Einfluß auf Viktor Müller, der so segensreiche Folgen haben sollte.

in der Nähe des Plafonds einnimmt, die man friedlichen Schulbildern zu geben pflegt, so gelangt der Besucher selten zu einem lebendigen Verhältnis. Es ist wie die meisten Gemälde dieser Zeit dünn gemalt, von sehr beschränkter Palette, und birgt eine der schönsten Kompositionen des Meisters. Vor dem gradlinigen System von Bäumen bilden die drei Hirsche ein kühn geschwungenes Ornament. Die glückliche Wahl der Pläne, das äußerst günstige Verhältnis der Gruppe zum Format und die ruhige Harmonie der Farben sorgen für ausgeglichene Wirkung. Wäre das Bild wie das „Atelier“ aufgestellt, so würde man in ihm einen weiteren Beleg für die Monumentalkunst Courbets finden. Als Begleitstück des Werkes könnten die anderen Gemälde desselben Salons vor 1861 verwendet werden, die fast sämtlich das Weidwerk illustrieren. Die Ausnahme macht die „Roche Oragnon“, eine Felsenpartie des Tales von Maizières, die Théophile Gautier für das Werk eines „magistralen Talentes“ erklärte und in der sich bereits eine neue Phase Courbets meldet. Um die Mitte der sechziger Jahre, als die großen Waldbilder des „Puits Noir“, die „Remise de Chevreuils“ usw. entstanden, kommt die Landschaft Courbets zur Blüte.

In dieser Zeit drängen sich Courbets Gaben zu einem geschlossenen Ausdruck zusammen. Die Kraft, die sich vorher auf Einzelheiten bedeutender, aber mitunter problematischer Art gerichtet hatte, floß jetzt in eine einzige gewaltige Form. Form klingt gewagt, wo es sich um Rhythmen des Pinsels handelt. Einem engen Spezialisten mag die Modellierung des „Proudhon“ formaler als die Materie des „Puits Noir“ erscheinen. Courbet selbst war sich darüber offenbar im Unklaren. Denn er dachte nicht daran, konsequent festzuhalten, was ihm in Momenten glücklicher Eingebung gelang: die in einem einzigen Rhythmus wogende Fläche. Selbst auf seinen glänzendsten Werken dieser Zeit ist noch ein auf Reflexion, nicht auf Instinkt zurückgehender Rest von Materialverschiedenheit zu spüren, sobald er sich der Staffage bedient. Die Rehe auf der „Remise de Chevreuils“ — das Erlauchteste von Tiermalerei — sind immer noch nicht vollkommen gelöste Bestandteile des Bildes. Solche Reste gibt es in fast allen Bildern dieser Zeit. Noch in der kolossalen „Siesta“ des Jahres 1868, heute im Petit Palais, kämpft die Gewalt des Braun-Weiß der Rinder mit dem Grün der Landschaft den Kampf eines begehrlichen Naturalisten aus der Schule Potters mit dem neuen noch ungesicherten Geist. Die Landschaften ohne Staffage, wie der „Ruisseau du Puits Noir“ des Louvre und die von Haro nach Amerika verkaufte Variante stehen höher. In ihnen tritt der Fortschritt, den Courbet der Entwicklungsgeschichte brachte, am deutlichsten hervor.

Dieser Fortschritt beruht auf der uralten Erkenntnis, daß es in der Kunst nicht auf die Begriffe von den Dingen ankommt, die ihren materiellen Nutzen bestimmen und notwendig zu einer Isolierung der Dinge führen, sondern auf die Eigenschaften, die der Einbildungskraft erlauben, die Dinge mit anderen, mit der Umwelt zu verbrüdern und daraus Sinnbilder zu gewinnen. Die abtastbare Form eines Baumes gibt immer nur begrenzte Einsicht, sagt nichts von seiner Schönheit in der Natur, geschweige von seinem Platz in unserer Phantasie, gibt nicht einmal sein Licht und seinen Schatten und entfernt den Baum aus dem Wald, zu dem er gehört. Nicht der Baum, sondern das Baumhafte geht uns an. Der Gesichtspunkt schmälert, verwischt nicht die Natur, sondern realisiert sie. Die Fontainebleauer,

Rousseau zumal, hatten sich ganz unter dem Baum in den Schatten gesetzt und das Gezweig abgetastet. Der Wald gab kleine Bilder, auch wenn einmal das Format groß war. Daubigny trat aus dem Schatten heraus und faßte die Bäume Rousseaus zum Wald zusammen; immer noch ein Kleinmeister, da das Motiv die Vision beherrschte, aber ein Kleinmeister von hohen Graden, der die Farben seiner Landschaft nicht aus der Natur, sondern aus der Empfindung nahm und keine Sentimentalitäten, sondern Rhythmen der Materie erfand; ein Aert van der Neer vergrößerten Umfangs, vertiefter Innerlichkeit. Courbet überließ sich mit der Zeit immer rückhaltloser dem Rhythmus, identifizierte sich weder mit Baum noch mit Wald, sondern gab eine kosmische Malerei, mit der sich alles Leben machen ließ. Das Motiv hat mit dem reifen Courbet aufgehört.

Zola nannte ihn einen Faiseur de Chair und hatte dabei nur die Frauenbilder des Meisters im Sinn, die zahllosen, die mit dem Titel „Femme couchée“, „Femme à la vague“, „Femme au perroquet“ usw. erschöpfend bezeichnet sind; die Namenlosen, von denen Courbet die animalische Art wiedergab. Zunächst ganz im Stil der alten Meister, denen die stillebenhafte Verwendung des weiblichen Modells nicht eben fern lag. Das Neue steckt vielleicht nur in der bewußten Organisation dieses Stillebens. Man denkt an nackte Frauen des Tiziankreises und des Rubens, und erkennt sehr bald die Wesensverschiedenheit: das Geschlecht bei Courbet ist Weib, nicht Frau. Seine Weiber sind zu ungestüm neben den Venezianern und zu gelassen für die Rubenssche Pracht. Das Blond auf manchen Bildern und wie sich das Haar um die Haut legt, mag an den Flämen erinnern, Aufbau und Pose wiederum Tizian nahe erscheinen. Eine Verschmelzung der beiden Arten mit Ausschluß aller symbolischen Momente, und es ist sonderbar, wie vollkommen dieser Ausschluß erreicht wird. Es ist zuweilen empörend. Man wird am leichtesten Beziehungen zur Fleischmalerei des Rubens finden. In den „Baigneuses“ sind sie sogar in der Wahl des Motivs deutlich. Sie bleiben im Bereich kunsthistorischer Betrachtung. Die Frauen des Rubens tragen einen überschäumenden Optimismus. Sein Barock ist zielsicherer Appell an die mit vielen, mit einem ganzen Volk gemeinsame Lebensfreude. Malen ist die leichte Herrschaft angestammten Geistes. Für Courbet ist Barock ein Stilmittel unter vielen. War er zu stilarm, um darin aufzugehen, war er zu stark, um sich überwinden zu lassen? Er bleibt kalt vor der Frau, aber es ist offenbar kein Mangel an Empfindung, der ihn zurückhält, eher ein Hochmut, frevelhafte Überschätzung seiner Kunst, die seine Männlichkeit war. Die Frau als Individuum reizte ihn so wenig wie der Baum. Er suchte die Gattung, das Weibhafte wie das Waldhafte. Dabei verrät er Scharfsinn, Kühnheit und ein Temperament, das der Gegenstand nicht berührt. In dem schönen Bild des Mesdag-Museums liegt eine blonde zarte Gestalt auf einem Ruhebett mit roten Kissen. Den grauen Hintergrund deckt zum Teil ein Vorhang aus dunklem Olive. Das Grau kommt sanfter in den Falten des weißen Lakens wieder und noch gemäßigter im Fleisch, wo es sich mit einem sehr zarten Ton des roten Kissens paart. Wie diese Farben, stehen alle anderen zueinander in wohl geordneter Beziehung, teils in warmen Kontrasten, teils in organischer Mischung*. Vermißt wird jede bedeutungsvolle Geste, jedes Moment, das zum

* Auch die Harmonie der beiden hier wiedergegebenen Bilder mit ruhenden Frauen ist auf ähnliche Art gewonnen.

Dramatischen treiben könnte. Dagegen sind die Formen vollendet plastisch gebildet und wundervoll in den Raum komponiert. Die Frauen liegen so, wie man einen angenehmen Gegenstand nicht besser legen kann, um ihn so günstig wie möglich mit den anderen Dingen desselben Rahmens zusammenzubringen.
Es versteht sich, daß dies kein neues Verfahren ist. So malten die Holländer ihre Zitronenschalen. In Frauengemälden anderer Meister bewirkt der bewußte oder unbewußte Symbolismus des Künstlers eine entscheidend erscheinende Zutat. Dieser hebt die Frau durch eine geistige Beziehung hervor und läßt unseren Genuß von der Schönheit des Hervorgehobenen auf das übrige des Bildes zurückstrahlen. Tizians ruhende Venus, in der Tribuna, ist die Königin des Bildes, die mit ihrer Schönheit spielt. Ein Hauch von ihr ruht auf allen Dingen des Gemachs. Des Rubens Weiber in den Bacchanalen teilen ihre Raserei den Genossen mit, oder, was sie und ihre Genossen treibt, ist ein wilder Liebesinstinkt, der schnell die Brücke zu unserer Deutung schlägt und das durch den Pinsel rücksichtslos Zusammengefaßte zur gesteigerten Empfindung wandelt. Auch für Courbet bleibt die Frau die Hauptperson, aber nur insofern, als sie sich von einer Gardine oder einem Kissen oder irgendeinem anderen Gegenstand durch den größten Reichtum an Flächen und Linien, an Farbe unterscheidet. Die Frau ist nur das reichste Detail des Bildes, nicht das Subjekt.

Selbst da, wo eine gewisse Dramatik die Szene belebt wie in dem Hauptwerk der Art, „Venus und Psyche", der Sammlung Gerstenberg, bleibt er kalt, und es liegt etwas Diabolisches in der finesse dans le doigt, mit der die Sinnlichkeit dieser Szene appretiert wird. Die eine der beiden Gestalten, die den Vorhang aufhebt, hat er allein wiederholt*. Es ist eins seiner kostbarsten Werke, von unerhörtem Zauber des Farbigen: das Rosa des Körpers glüht wie zauberhafte Frucht. Die Modellierung, die in dem Hauptbild bis an die Grenze des Erträglichen geht, begnügt sich jetzt mit hauchartigen Wellungen der Töne innerhalb derselben Farbe. Es ist das Gegenteil des großen Bildes mit dem überlauten Gepränge. Und auch hier, in der schimmernden Farbe, in dem unwiderstehlichen Reiz des Sinnlichen eine kühle Gelassenheit — oder ist es Übersinnlichkeit —, die da kein Mädchen, keine Frau, sondern das Ornament eines Weiblichen entstehen läßt und damit noch einen Reiz hinzufügt.
Der Faiseur de Chair übertrug seinen Subjektivismus auf die ganze Natur und gelangte notwendig da zur größten Wirkung, wo es sich um eine besondere Vielheit der Objekte handelte, in der Landschaft. So schön seine Frauen und Tiere sind, man merkt deutlich, daß sie seinem Ehrgeiz nie ganz die Aufbietung aller individuellen Kräfte gestatten. Der merkwürdige Dualismus seiner Begabung trieb ihn immer, wo das Motiv die Konkurrenz mit den alten Meistern nahelegte, mit den Mitteln der Vorgänger zu arbeiten. Er nahm seine ganze Kraft nur in der Landschaft zusammen, dem verhältnismäßig am wenigsten bebauten Feld, und hier kam seine Form zur Vollendung. Als er nur an sich selbst dachte, erhielt die Materie seiner Bilder ein vollkommen neues Gesicht. Das Kolorit des Flämen verschwand, die auf das Abgeschliffene der Flächen gerichtete Sorgfalt trat zurück. Aus dem

* Sammlung Theo Behrens, Hamburg.

Pinsel wird ein neues Werkzeug — Pinsel, Bürste, Messer zugleich. Courbet malt in seinen besten Bildern nicht mehr, sondern schmiedet, modelliert, kleistert seine Flächen.

Die ganze Geschichte der Malerei, soweit sie organische Entwicklung verrät, ist ein immer weiter greifendes Öffnen der Fläche. Immer lebendiger wird die Epidermis des Bildes, immer näher rückt das Symbol der Natur, immer weiter, umfassender wird der Begriff der Form. In dieser Entwicklung gelingt Courbet für unsere Zeit eine Entscheidung. Er macht die Schönheit des Nackten, nicht nur des Weibes, viel mehr noch der Landschaft zum Bilde, entkleidet sie von allem was nicht aufs Auge wirkt, gewinnt eine neue Synthese der Elemente der Landschaftsmalerei, eine neue Materie, die dem Wasser, dem Wald, dem Felsen, der Erde gemeinsames Merkmal abringt. Er malt die Natur nicht wie etwas Objektives, sondern wie einen Teil seiner Erregung. Seine Pinselstriche sind Fruchtatome des Lebens.

Damit verglichen ist die Landschaft der Alten trotz aller dekorativen Reize matt. Kein Primitiver rührt an diesen Impuls, der alle Empfindungen in Kraft verwandelt. Die stärkste Linie wirkt daneben wie winziges Detail. Wohl ist die neue Form in letzter Instanz ein konventioneller Begriff wie die Linie — auch wenn es lange genug dauerte, bis man ihn erkannte —, aber der Begriff bleibt von der Wallung des Instinktes umhüllt. Die Form bleibt Form, gibt nichts an den Verstand ab, wirkt so natürlich wie die Natur selbst, bei der wir ja auch das Schöne längst empfunden haben, bevor wir fragen, woher es stammt, — wenn wir uns überhaupt die Frage vorlegen.

Von den Landschaftern des 17. Jahrhunderts aber scheidet Courbet das, was ihn selbst von seiner altmeisterlichen Periode trennt. Den wesentlichen Reiz, den wir an ihnen bewundern, ließ er bei Seite und erfaßte das, was ihnen in ersten Andeutungen vorschwebte: den Ersatz des tastbaren Begriffs durch die interpretierende Arabeske des Farbenauftrags. Zwar besaß Rembrandt wie wenige nach ihm das Geheimnis der Hieroglyphe des Pinsels, die das sprühende Leben enthält, aber übte sie mehr am Porträt, um zu dem mit nichts vergleichbaren Ausdruck seiner Menschen zu gelangen. Vermeer war Pfadfinder in der Landschaft, aber blieb auch dabei der intime Holländer. Manche Prärien Cuyps verbinden mit gehauchter Tonkunst, die ihn in die Nähe Poussins bringt, die Kühnheit stark aufgesetzter Reflexe, den goldigen Spritzern Rembrandts ähnlich. Aert van der Neer überzog seine Brettchen mit einem dunklen Bernsteinglanz, der die kostbarsten Lacke Japans aussticht, und malte darin vom Mond beleuchtete Dörfer von verblüffendem Realismus. Er und van Goyen deuten schon mit den gekritzelten Silhouetten ihrer Hintergründe die Handschrift ihrer Enkel an. Aus Hunderten von Bildern sproß der Samen. Wir hätten nichts, wären nicht die Alten gewesen. Aber zu reichen Garben ist die Saat gediehen. Die Eigenart der Vorfahren, die Kombination kostbaren Kolorits mit den Impressionen des Naturkindes, die den Liebhaber der Holländer ergötzt, haben wir nicht, und wer die Neuzeit recht versteht, begreift, daß darauf verzichtet werden mußte. Unsere Kunst bedurfte breiterer Flächen, um unseren dumpfen Sinn mächtig genug zu erschüttern, eines stärkeren Pathos, um den Willen der Seltenen zu äußern. Je gewaltsamer die Zeit das Genie bedrängt, um so rückhaltloser zeigt sich sein Temperament, um so reiner tritt das Unpersönliche hervor. Man könnte Courbet, im Vergleich zu den Malern der holländischen Kanäle, einen Dramatiker

nennen, so wie van Gogh der Dramatiker der Impressionisten geworden ist. Seine Kraft gewann lediglich aus der Fähigkeit, die Erscheinung zu durchdringen, das Zusammenfassende dramatischen Schwungs. Daher bedurfte er nicht des Gegenständlichen, ja es schädigte ihn. Je reduzierter, je weniger psychologisch, je geistloser der sogenannte Inhalt, um so reicher, bis zum Dämonischen stürmischer, bis zum Erhabenen gewaltiger das Gemälde.


G. Courbet

DAS NEUE PROGRAMM

MAN begreift, wie fremd diese neue Anschauung auf ein Publikum wirken mußte, das an die szenarische Komposition des Gemäldes gewohnt war, wie widerspruchsvoll sie selbst dem nicht voreingenommenen Betrachter bei einem Courbet erscheinen mußte, der gerade für die Erneuerung des alten Szenariums alles mögliche getan hatte. Kurz vorher war ihm mit Aufbietung aller Originalität gelungen, dem Bild den Raum zurückzuerobern und die Körper so plastisch wie möglich zu gestalten. Plötzlich trat nun auch die räumliche Bestimmung des Gegenstandes, ganz abgesehen von der gewohnten Symbolik, mit der er schon längst gebrochen hatte, immer mehr zurück. Selbst Licht und Luft verloren für ihn die Bedeutung. Er tat die Natur in einen Mörser, auch das Altmeisterliche, das Spanische und den Franz Hals, auch die Finesse dans le doigt. Alles was bis dahin für malerisch gegolten hatte, wurde zerstampft. Die generalisierende Behandlung empörte um so mehr, wo sie sich auf den geheiligten Leib des Menschen erstreckte. Courbet sah in dem Menschen so gut ein Stück Fleisch wie in dem Ochsen, den er seinen Schülern als Modell gab, und der Ochse war ihm so gut ein Stück Zellengewebe wie die Borke des Baumes oder der bemooste Felsen. Das Publikum empfand das als persönliche Beleidigung. Jeder Betrachter identifizierte sich unbewußt mit dem Helden der Bilder — auch wo Ochsen die Helden waren — und fühlte sich als vegetative Materie behandelt. Daß Delacroix, wenn er den „Christ im Olivengarten“ wie ein Stück zuckenden Fleisches auf den Boden warf, im Grunde dieser Anschauung nicht fern stand, entging dem Romantiker selbst und seinem Kreise. Auch Delacroix generalisierte wie jeder Maler, der danach trachtet, das Einzelne zum Ganzen zu verbinden. Er stellt ausdrücklich im Journal das Genie schlechtweg als die Gabe zu generalisieren hin und sucht gerade mit diesem Satz den Realismus zu widerlegen*. In Wirklichkeit war der Unterschied nur der, daß Delacroix den spirituellen Beweggrund, der ihn zum Generalisieren trieb, ahnen ließ. Der dramatische Gegenstand des Bildes veredelte den Rhythmus. Courbet galt für gefühllos. Selbst ein so überzeugter Verehrer Courbets wie Duret stellte noch 1867 die „Absence d'imagination“ und „Absence d'émotion“ des Freundes als Tatsache hin** und übersah, daß er damit schlechterdings den Künstler leugnete. Auch Courbet war erregt. Ohne das wäre er nie auf den Gedanken gekommen, zu malen. Er sprach das einmal, als ihn jemand fragte, wie er seine Landschaften male, wörtlich aus, indem er erwiderte: „Je suis ému“. Das Wort wie alle anderen

* Journal II. 159

** In dem zitierten Buch „Les Peintres Français“.

diente, zumal er es mit dem Akzent des Provinzlers sagte, nur wieder dazu, ihn lächerlich zu machen. Sicher fand Lafenestre wenig Verständnis bei seinen Lesern, als er bei seiner Salonbesprechung über Corot und Courbet sagte, daß es tausend Arten der Erregung durch die Natur gäbe, und daß Courbet in nicht geringerem Maße erregt sei als Corot, nur auf andere Weise*. Man begriff nicht, daß in Courbet das Medium der Erregung nur um eine Station tiefer gerückt war, und diese Verschiebung notwendige Modifikationen der Wirkung auf den Betrachter zur Folge hatte. Man ahnte nicht, daß sich hier eine der Wandlungen vollzog, die die Geschichte schon dutzendemale vorher erlebt hatte.

Denn was anderes unterscheidet eine Kunstepoche von der vorhergehenden, eine Menschheit von der andern, wenn nicht dieser Wandel der Erregung. Das Objekt, Natur, Welt und das Gesetz, alles bleibt immer dasselbe. Nur das Subjekt wechselt. Die Maße erneuern sich. Jede Veränderung des Maßstabes aber empört die Menge und muß sie empören, denn sie vollzieht sich gegen ihren Willen und nimmt für sie daher sofort den Charakter der Demütigung an. Delacroix malte die Dinge wie Schlachtenbilder, das ließ sich der Mob gern gefallen, auch wenn er durchaus nicht schlachtenmäßig gesinnt war. Courbet malte gesteigerte Materie und wurde für einen Materialisten genommen. Auch er generalisierte, nur mit einem anderen Koeffizienten. Zugegeben, daß seine summarische Methode Opfer verlangte, die den Besitz der Kunst an wunderbaren Werten, gerade an den Werten, die Delacroix soeben noch einmal gesammelt hatte, dezimierten. Es ist die Frage, ob der Besitz nach Delacroix noch länger zu halten war, ob nicht das Selbstgefühl verarmter Erben gebot, nach neuen Symbolen für die gründlich veränderte Zeit zu suchen, wenn anders nicht die Phrase an Stelle des lebendigen Sinnbildes treten sollte. Die zweite Anatomie Rembrandts hat in einer anderen Epoche sicher nicht weniger ungeistig gewirkt. Courbet unterließ nichts, um sich so unsympathisch wie möglich zu machen. Er barst vor Lachen, wenn man ihm von Seele sprach, und fand nicht die Zeit zur Einsicht, noch die Worte, noch war er sich selbst im Grunde bewußt, daß über den Begriff Seele auch in seinen Sachen sehr wohl zu diskutieren war, sobald man sich nicht darauf beschränkte, immer nur die in überlieferten Formen wirkende Seele in Aktion sehen zu wollen. Wir fanden im Anfang Beziehungen zum Maler der Dantebarke. Diese verschwinden im Laufe der Jahre, aber treten in der Blütezeit, den sechziger Jahren, wieder hervor. Nur weniger wörtlich, auf größerem Fuß, in würdigerer Weise. Nicht auf der Legende beruht Delacroix' Bedeutung, sondern in seiner dämonischen Fähigkeit, die Fläche vibrieren zu machen. Diese Dämonie war auch Courbet gegeben, während sie z. B. dem Romantiker Ingres versagt blieb. Es gehörte nichts so sehr als seine Phantasie dazu, um die Flecken zu erfinden, aus denen er die gestaltreiche Materie seiner Bilder schuf. Leichter wird der mittelbare Anschluß an Daumier erkannt. Ihn sahen schon die Zeitgenossen. Man warf Courbet vor, sich an Daumiers Karikaturen zu inspirieren und Hogarth den Rang streitig zu machen. Das erscheint heute weniger schimpflich als vor 60 Jahren, als man mit diesem Vergleich sowohl das fiktive Vorbild wie den vermeintlichen Nachahmer schmälern wollte. Daumiers starklinige

* L'Art vivant (S. Fischbacher, Paris 1887).

Zeichnungen mögen Courbet wohl gefallen haben, auch wenn er sich aus anderem Holze fühlte. Näher aber war ihm der große Maler Daumier, der Schöpfer des „Waggon de III. Classe“ usw. In manchen Skizzen Courbets wie der prachtvollen Studie zu dem „Retour de la Conférence“, dem Hauptwerk des Jahres 1862, glaubt man einen Niederschlag Daumiers zu finden. Noch deutlicher, ja ganz unverkennbar ist die Beziehung zu einem anderen, von Delacroix und Daumier hochgeschätzten Meister derselben Zeit, zu Decamps. Decamps und Courbet sind nahe Verwandte, nicht nur als Tiermaler, als die sich beide derselben breiten Art bedienen — die beiden Hunde auf der „Curée“ sehen den berühmten Kötern Decamps' ähnlich —, überhaupt als Bildnismaler, wenn man die Fleischmalerei Courbets so nennen kann und auch Bildnisse von Vierfüßlern als Porträt zuläßt. Es ist dieselbe Sachlichkeit, die auf gleichem Wege zum Monumentalen führt. Als Decamps in jungen Jahren die „Défaite de Cimbres“, eins der glorreichsten Zeugnisse der französischen Kunst im Louvre, malte, ließ er die Menschenherden aus dem Boden wachsen und erzielte damit die Massenwirkung. Fast brauchte man die Herden gar nicht zu sehen, um denselben Eindruck des belebten Gefildes zu haben, so dramatisch ist die Fläche gestaltet. So dachte Courbet, und darin bestärkte ihn noch ein anderer großer Franzose, der vielleicht eine Brücke zwischen Courbet und Delacroix war: Géricault. Auch Géricaults Spuren fanden wir schon im Anfang. Es schien ein mehr zufälliges Zusammentreffen, wenn auch feststeht, daß der junge Courbet den andern kopiert hat. Aber gerade in der reichsten Zeit tritt uns der Maler des „Medusenfloßes“ deutlich vor Augen, nicht so sehr in bestimmten Bildern — wenn schon manche seltene Landschaften Géricaults den Vergleich herauszufordern scheinen — vielmehr in der ganzen Anschauung und in der Art des Temperaments. Dieselbe Dramatik, die Géricault ohne äußerliche Handlung einer Physiognomie, einem Pferd, einem Terrain, und sei es auch noch so flach, zu geben wußte, die Dramatik in der Wucht der Wiedergabe, die im Nerv der Hand liegt, war auch Courbet gegeben. Nicht so verlockend wie dem Vorgänger, der in jedem Bild die Generosität eines meteorähnlichen Daseins ahnen läßt; auch nicht so reizvoll im Kolorit. Courbet blieb immer von altmodischer Palette. Auch fehlt ihm des jungen Giganten Hellenentum, und der proletarische Pseudo-Sozialist hatte nichts von der Noblesse des Kavalier-Malers. Dafür blieb er gegen die Verführungen des Akademischen gefeit, die den gegen die Öffentlichkeit nicht unempfindlichen Géricault zuweilen zurückhielten. Die Art und die Kraft des Instinktes ist beiden gemeinsam. Beide wußten, wo das Geheimnis größter Wirkung liegt. Die Eroberungslust, die aus Géricaults Reiterbildern hervorbricht, bewegt auch die ungestümeren Massen Courbets, und in der Befruchtung, die dieser Schwung den Zeitgenossen oder Nachkommen mitgab, reichen sie sich die Hände. Géricault geleitet Courbet zu seiner letzten Phase, die man die seiner reinen Vernunft nennen könnte, eine kurze, aber unvergängliche Spanne. Sie gab ihm den ihm eigensten Ruhm. So vielen Einflüssen er vorher mit vollem Bewußtsein, nach seinem eigenen schönen Eingeständnis, nachgab, zuletzt finden wir ihn auf einsamer Höhe. Es ist die Zeit des spätesten Louvrebilds, der „Woge“. Sie ist wiederum durchaus nicht genau zu begrenzen. Es gibt eine Menge gleichzeitiger Bilder, Porträts namentlich, die keinerlei Beziehung zu ihr verraten und ebensogut zehn Jahre vorher gemacht sein könnten.

Um die Mitte der sechziger Jahre beginnen die Marinen von Trouville. Sie sind Legionen. Castagnary behauptet, daß Courbet täglich eine in ein paar Stunden malte; im Sommer 1865 sollen allein deren vierzig entstanden sein. Es waren zuerst ruhige Planschilderungen von glänzender Einteilung, in denen die Perspektive nur durch die Tönungen des Wassers unter den verschieden auffallenden Lichtstrahlen belebt wird. Sein berühmtes Wort „Le paysage est une affaire de tons" gilt nirgends mit soviel Recht wie von seinen Seebildern. Seebildnisse könnte man sagen. Er malte sie anfangs fast mit Zärtlichkeit, so behutsam ging er der blauen Fläche nach, die ihren Schein in den Himmel wirft und von dort wieder reflektiert wird. Jedes der folgenden Jahre kam er wieder und mit jedem Jahr näherte er sich mehr dem Element. Er wurde hier zum Dichter. Die „Femme à la vague", einst in der Sammlung Faure, 1868 gemalt, für Courbet vielleicht nur die Studie eines nackten Oberkörpers im Wasser, wurde ein gewaltiges Symbol. Noch einmal legte er hier alle Kraft in die Plastik eines Frauenleibes, modellierte die Brust, die über den Kopf verflochtenen Arme mit größter Meisterschaft und erhielt trotz der sachlichen Darstellung des Körpers so vollkommen den Rhythmus des Meeres, daß man in der Frau eine Personifizierung der Wellen vor sich zu haben glaubt.
Aber nichts kommt der Macht des Ausdrucks gleich, mit der er um diese Zeit das Element selbst ohne alles Beiwerk darstellt. Er faßt den Ausschnitt des Meeres immer enger, macht es hier gerade so wie mit vielen gleichzeitigen Landschaften, wo er — man denke an die Grottenbilder — den Felsen oder die Erde dem Beschauer ganz nahe rückt und einen Einblick in das Innerste der Materie öffnet. Bei dem Meer kommt die Bewegung hinzu. Er war ein noch leidenschaftlicherer Schwimmer als Jäger. Man fühlt es in den letzten Marinen: sie sind von der Liebe zum Wasser gemalt, vom Meere, nicht vom Lande aus gesehen; die Wellen, wie sie dem mit ihnen Ringenden erscheinen. Er stellte in großem Format mit einem verhältnismäßigen Minimum von gesehenem Raum das Maximum von Kraft dar; Querschnitte durch das ganze tobende Kräftechaos der Flut.
Die „Vague" des Louvre von 1870 ist ein Höhepunkt dieser Zeit. Nicht der einzige. Es gibt über ein Dutzend Varianten; mehrere sind in deutschem Besitz, auch in deutschen Galerien, eine der größten und besten in der Berliner Nationalgalerie. In der Louvre-Fassung ist das Verhältnis des Wassers zu dem blaugrauen Himmel außerordentlich schön, dagegen stört neben dem gewaltig brandenden Meer das gar zu Gegenständliche der Kähne am Ufer und das Ufer selbst. Sein alter Fehler, den Delacroix rügte, ist selbst jetzt noch nicht überwunden; man ist beinahe geneigt, auch darin ein Zeichen seiner Unverwüstlichkeit zu sehen. Es ist derselbe Fehler, der die glänzenden Grottenbilder um eine Nuance trübt. Auf einem von ihnen sitzt ein Mensch in der Höhlung, auf einem andern sieht man ein paar Rehe. Die Verhältnisse dieses Beiwerks zu dem Rest sind ganz verfehlt. Nicht nur die Größenverhältnisse, vor allem die des Materials. Das Gestein ist empfunden, in eine neue wunderbare Materie übertragen, nicht das Detail ist gegeben, so nahe man davor zu stehen meint; die Gewalt dieser tragenden und getragenen, zusammengewachsenen, aufeinandergeschweißten Massen ist gemalt. Die Staffage wirkt daneben wie Spielerei. Merkwürdigerweise kann man sich gar nicht vorstellen, wie sie gemalt sein müßte. Die Gewalt dieser Massen läßt dem Gedanken an lebende

Wesen keinen Platz. In der Berliner Fassung der „Woge“ ist das Ufer auf ein winziges Stück der linken Seite beschränkt. In anderen sieht man nur das Meer und den Himmel. Das sind die schönsten. Nie ist ihm gelungen, seine brausenden Wogen glaubhaft mit Schiffen zu bevölkern. Das Menschliche wirkt hier wie Willkür.

* * *

Diese Entwicklung entfernt Courbet endgültig von den Spaniern und nähert ihn bis zum gewissen Grade den Holländern, zu denen er immer schon rege Beziehungen unterhielt. Wir haben diese bisher nur angedeutet, um die Darstellung nicht zu sehr zu belasten und um den Spaniern ihr entscheidendes Patenrecht zu lassen. Holland tritt in Aktion, sobald Courbet den Kreis der Frühwerke verläßt. Es liefert ihm die legitimen Hilfen seines Realismus. Im Anfang erinnert Courbet weniger an die großen Tonmaler Hollands, als an die Meister, denen vor allem an der Form gelegen war. Sein autobiographischer Hinweis auf Craesbeeck und Ostade entsprang offenbar einer Laune. Courbet steht zu hoch über beiden, als daß der Vergleich mehr als äußerliche Momente ergeben könnte. Dagegen erinnert er eine zeitlang an Potter, und zwar an den „harten“ Potter, der den jungen Stier im Mauritshuis malte. Die Schwäche dieses Hauptwerks, die Übermodellierung und der Mangel an Luft, ist auch oft die Schwäche Courbets. Aber auch die Vorzüge sind dieselben; die Sachlichkeit, die rücksichtslose Erschöpfung des Themas im vorgenommenen Sinne. Die prachtvolle Figur des Mannes am Baum glaubt man in vielen Bildern des Franzosen wiederzufinden. Der Realismus Courbets steht um merkbare Nuancen höher. Potter geht soweit, die Stirnhaare der liegenden Kuh im Relief nachzubilden. Die Striche des Pinsels suchen plastisch die Haarlagerungen zu formen und wirken wie aufgeklebtes Fell. Zu solchen Spielereien hat sich Courbet nie verstiegen. Von den Interieurmalern zog ihn vermutlich weniger Craesbeeck als Aertsen an, und zwar der Aertsen ohne braune Sauce, der die Köchin in der weißen Schürze und dem roten Rock der Brüsseler Galerie mehr emaillierte als malte. Hals fanden wir schon am Anfang. Courbet blieb ihm sein ganzes Leben treu. Noch in den Stilleben der siebziger Jahre lebt die Farbenlust der Haarlemer Schützenstücke. In der Blütezeit tritt der größte Holländer mit der durchflossenen Materie der Spätzeit in seinen Kreis. Die Puits-Noir-Landschaften sind wie Rembrandts letzte Selbstporträts gemalt. Die Beziehung zu Hals ist intimer. Courbet langt nicht in die geistige Sphäre der „Tuchmacher“ und stand der Legende fern. Auch sein Menschentum gehört zu Hals. Nach allem, was wir von dem Haarlemer wissen, muß er eine ähnliche Natur gewesen sein: ein Genie, dem es an der Oberfläche gefiel.

Beide, Hals und Rembrandt, studierte Courbet noch in der letzten Zeit. Im Jahre 1869, auf seiner berühmten deutschen Reise, die ihn wie den Messias einer neuen Kunst erscheinen ließ, kopierte er die Hille Bobbe, die damals noch in der Suermondtschen Sammlung in Aachen hing, und das angezweifelte Selbstporträt Rembrandts in München. Die zweite Kopie kenne ich nicht. Die erste hängt in der Sammlung Theo Behrens in Hamburg und rechtfertigt den Bericht ihres Autors, den er gern zum besten gab, daß die Nachbildung einige Tage an

Stelle des Originals im Rahmen blieb, ohne daß der Besitzer den Tausch merkte. Sie erscheint manchem Betrachter heute vielleicht noch echter, weil frischer als das Vorbild im Berliner Museum.

Wie in Corots Bildern drängt auch in der Malerei Courbets der Pinselstrich mit den Jahren den Ton immer mehr zurück. Von den Spaniern behält er nur Goya. Goyas Entwicklung — vielleicht auch sein Menschentum — war ähnlich. Auch er griff später zu dem Mörser und strich die Landschaft mit dem Messer hin. Die großen Flächen des „Maibaums“ in der Nationalgalerie hätten Courbet begeistert.

Unter den unmittelbaren Vorgängern des Landschafters ist Constable nicht zu übersehen, und diese Beziehung brachte Courbet und Corot einander näher. Nur war der Eindruck des Engländers auf sie ganz verschiedener Art. Corot hatte den größeren Vorteil, er reinigte seine Palette. Courbets Koloristik blieb ganz unbeeinflußt, dagegen gewann er möglicherweise aus der Constableschen Art des Farbenauftrages manche Anregung. Seine Anschauung weicht noch weiter von der des Engländers ab, als Corots weniger scharf begrenzte Eigenart. Die Technik Courbets, geradeso wie Corots Methode, verbreiterte sich mit den Jahren immer mehr, während sich Constable zuspitzte, und war überhaupt nicht auf so einfache Entwicklungsreihen gestellt. Daß er aber Constable gesehen hat, versteht sich von selbst. Außerdem mag ihm Georges Michel als Vermittler gedient haben, einer der ersten Maler des Waldes von Fontainebleau, dessen Vorläuferrolle leider noch nicht genügend definiert ist*. Michel besuchte England z. Z. der größten Erfolge Constables. Die Ähnlichkeit vieler seiner Bilder, nicht nur des „Waldinneren“ im Louvre, sondern auch ausgedehnterer Landschaften mit gewissen Courbets springt in die Augen. Freilich darf man sich nicht gerade an die besten Gemälde unseres Meisters halten.

Man läuft mit solchen Analysen, zu denen Courbet mehr als andere auffordert, Gefahr, den Künstler wie einen komplettierenden oder vereinfachenden Techniker erscheinen zu lassen und ihm das beste, seine Natur, zu schmälern. Nur die trockene Darstellung wäre daran schuld, nicht Courbet. Ganz sicher war er in allen Wassern der Technik gewaschen und vielleicht spielte auch eine Art Ekel gegen die früheren komplizierten technischen Versuche mit, als er sich zu dem Mörserstil entschloß. Doch konnte er auch früher nie als Knecht seiner Technik gelten. Immer trieb ihn ein Wachsen der Vorstellung auf die Suche nach neuen Mitteln. Handwerker in dem beschränkenden Sinne war eher Decamps, und gerade das Technische, oder besser das Technologische seiner Anschauung stellt ihn weit unter den Meister von Ornans. Wohl frappiert jedes seiner Bilder, es ist anders als der Nachbar, mag dieser sein wie er wolle. Die Farben strahlen in des Worts verwegenster Bedeutung, haben unheimliche Leuchtkraft; der Blick droht an dem brünstigen Orange und dem Rot zu versengen. Und über dem Brennen und Leuchten vergißt man das Bild, wird physiologisch beeinflußt, starrt wie auf eine Sonderbarkeit

---

* George Michel lebte 1763 bis 1843 und war, bevor er Constable kennen lernte, einer der Meistbeteiligten an dem Einzug der Holländer in Frankreich. Einmal tat er nicht wenig dazu, die alten Meister durch ihre Werke zu propagieren, indem er, wie André Michel erzählt, für die wenigen aufgeklärten Amateure des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts die Bilder der Ruysdael, Cuyp und van Goyen reinigte. Dann, durch diese Beschäftigung in das Wesen der Meister eingedrungen, begann er, wie sie zu malen und wurde der Vorläufer Rousseaus. Die Beziehung zu Courbet ist nicht weniger deutlich, aber beschränkt sich naturgemäß auf ein kleineres Gebiet. Vergleiche André Michel: Notes sur l'art moderne (Collin & Cie., Paris 1896).

und vergißt den Zweck der Übung. Decamps selber ging es nicht anders. Die Prozedur seines Malens faszinierte ihn dermaßen, daß er schließlich nur noch den einen Gedanken hatte, wie man das Gewebe auf dem Bilde noch solider und leuchtender machen könne. Seine Malerei wurde komplizierte Handarbeit; er stickte seine Bilder und dachte dabei nur ans Sticken. Nicolas Maes ist im 17. Jahrhundert die gleiche Erscheinung. Bei Decamps trat, wie er selbst in einer trüben Stunde eingestanden hat, bewußte Schwäche des Willens dazu; die Unfähigkeit, den Verführungen der Hunde- und Affenliebhaber zu widerstehen und dem Publikum die Art der „Défaite des Cimbres" aufzudrängen. Er wurde aus Notbehelf Handwerker, Routinier, Manierist. Vor solchen Unfällen blieb Courbet schon durch die Sorglosigkeit und Unberechenbarkeit des Bohemien bewahrt. Freilich hat auch ihn seine Geschicklichkeit zu vielen Bildern getrieben, die dem Werk nichts hinzufügen. Im Brüsseler Museum hängen drei ganz verschiedene und gleich minderwertige Gemälde dieser Art. Das Stevens-Porträt in einem braunroten höchst unbehaglichen Ton zeigt die Glattmalerei ohne die Widerstände, die Courbet dabei zu überwinden vermochte und die man fühlen muß, um die Gabe zu würdigen. Das Bildnis der Madame Fontaine erweist in anderer — blauschwarzer — Färbung denselben Nachteil. In dem Hauptbild, der Tänzerin Guerrero, unterliegen große Qualitäten allen möglichen Schwächen. Freilich hängt das Bild so hoch, in dem abominabel vernachlässigten Raum, daß man kaum gerecht urteilen kann. Auch der ungeheuerliche Rahmen stört empfindlich. Das Porträt leidet zumal an der ganz ungelösten Koloristik. Das Abspielen des Rots im Rock in das detonierende Gelbrot des Vorhangs links und des matten Hintergrundes rechts ist so unglücklich wie möglich. Die flotte Malerei nähert sich der bedenklichen spanischen Note, mit der in unseren Tagen Zuloaga bescheidene Ansprüche des Ausstellungspublikums erfüllt. Glücklicherweise haben diese nicht seltenen Ausnahmen nie das Organisierte der Irrtümer eines Manieristen. Er machte weder aus seinen Vorzügen noch aus seinen Fehlern ein Programm, und da die Tugenden bei weitem überwiegen, kommen wir bei diesem Mangel nicht schlecht weg. Seine Biographie steht infolgedessen ganz abseits von der anderer Künstler, und er hat sie womöglich noch mutwillig verwirrt, um dem Bourgeois recht zu zeigen, daß man ihm nicht in die Karten sehen konnte. Dadurch unterscheidet er sich am auffallendsten von den alten Meistern, zumal von denen, die ihm am besten gefielen. Bei Rembrandt und Hals freuen wir uns der vollkommenen Logik ihres Wachstums. Wenn man in Haarlem die Reihe der Hals hinunter geht, genießt nicht nur das Auge und der künstlerische Sinn mit jedem Schritte mehr: es tritt ein ganz allgemeiner rein geistiger Genuß hinzu, die Einsicht in den wachsenden Organismus des Menschen, der sein Leben vorbildlich erfüllt. Man wird ernster, wie die Bilder ernster werden, nicht weil in den letzten weniger gelacht wird, sondern weil das Gebotene konzentriertere Teilnahme fordert. Wir merken, wie der Zweck zunimmt und wie das Mittel sich umbildet, um Schritt zu halten. Das ist bei Courbet auch nicht anders, nur liegt der Höhepunkt nicht genau über der Basis der Frühwerke, und das Wachstum verbirgt sich unter allerlei Wucherungen. Erschwerend wirkt das hohe Niveau des Anfangs. Andere Künstler kommen mit Talent zur Welt. Courbet scheint mit Meisterschaft geboren. Er ist wie ein wandelnder Behälter schönster Dinge. Die Steigerung ist deutlich, aber sie vermag nicht alle Verluste

auszugleichen. Courbet gleicht einem gehetzten Menschen, der vollbepackt zum Ziele rennt und oft genötigt wird, sich zu bücken, um verlorene Dinge wieder aufzulesen. Dadurch geht viel Kraft verloren, und das Bild des Gehetzten ist unschön. Ein Rembrandt, der auch zuletzt noch, im Besitz des gewaltigen Ausdrucks seiner Selbstbildnisse, die Genrebilder der Jugend überholen möchte.

Mit dem Jahre 1870 überschreitet Courbet den Gipfel seiner Kunst und steigt schnell zu Tal. Man kann gerechterweise kaum mit den Jahren nach 71 rechnen. Ein äußerer Eingriff verstümmelte den Künstler. Er versuchte in der Kommune eine Rolle zu spielen und litt dabei Schiffbruch. Welcher Art sein Unrecht war, ob er verdienterweise verurteilt wurde, ob die Freunde im Recht sind, die ihn von jeder Schuld an der Zerstörung der Vendôme-Säule rein zu waschen suchten, interessiert uns heute nicht mehr. Seine Teilnahme an der Politik war eine der vielen Disharmonien seines Lebens, und wie alle anderen rührte sie von Überschuß an Kraft her. Er hielt die Politik für einen Bierulk und fand Leute, die den Politiker ernst nahmen, anstatt den Künstler laufen zu lassen. Man verurteilte ihn zur Zahlung der Kosten für die Aufrichtung der Säule und zwang ihn zu kritikloser Überproduktion, um die Rechnung zu zahlen.

Immerhin haben die späteren Jahre um 1870 noch manche Perle gebracht, außer Porträts viele Stilleben; in denen feierte seine Freude an der Materie den letzten Sieg. Ein sehr schönes, helles Selbstporträt, 1871 im Gefängnis von S. Pélagie gemalt, heute im Mesdag-Museum, als Pendant des seltsamen Selbstporträts Delacroix', zeigt die Kombination einer wuchtigen Strichmalerei mit der früheren Tonkunst (in Haar und Bart); eine Kombination, wie sie nur dem Tausendkünstler gelingen konnte. Die Stilleben derselben Zeit sind Rätsel der Schönheit. Nichts ist merkwürdiger, als daß Courbet noch in dieser Zeit, nach den Grottenbildern und Marinen seine Früchte wie ein Schüler der Alten malt; freilich ein höchst eigenwilliger Schüler. In derselben Haager Galerie findet man ein Bild mit Äpfeln, gleichfalls im Gefängnis entstanden. Die Früchte glühen wie die Gesichter auf dem „Enterrement", nur viel zarter und reiner, mit ganz dünnem Pinsel gerundet. In dem herrlich geglätteten tiefroten Material spiegeln sich weißliche Lichter. Die Äpfel liegen vereint mit einer Ente und einer blauen Delfter Vase in einer — Landschaft. Ein stattlicher brauner Baum belebt den weiten Plan, und dahinter dehnt sich weißgrauer Himmel. Noch frappierender ist das Arrangement in dem ähnlichen, aber nicht ganz so gelungenen Stilleben des Amsterdamer Ryksmuseums. Die Äpfel wieder in dem Rot, nur einer sticht in Gelb heraus. Die Landschaft ist hier noch mehr als im Haag so behandelt, als wären die Äpfel große handelnde Personen. Der Baum hinter ihnen müßte von Rechts wegen viermal so groß und die rötliche Landschaft um ebensoviel umfangreicher sein. Und selbst dieser grobe Schnitzer in der Perspektive, offenbar die Folge der ungewohnten Malerei ohne Vorbild, wird durch die Größe der Anschauung in den Früchten beiseitegeschoben. Der Betrachter glaubt eher, sich selbst zu irren, als daß er wagen möchte, dem Meister einen ganz offenkundigen Fehler nachzuweisen. Die Größe beruht durchaus nicht allein auf der vollendeten Materie. In vielen Apfelstücken — ich glaube, er hat ein paar Dutzend in S. Pélagie gemacht — wird etwas von der räumlichen Architektur Cézannes vorausgesagt. Es ist noch durchaus kein organischer Bau, nur die Andeutung,

wie man im Gegensatz zu den naturalistischen Szenerien der Holländer bauen könnte, oder nur das Material dafür. Die Äpfel liegen wie Quadern da, die auf den Baumeister warten. Also auch jetzt noch die Mischung von altmeisterlicher Tradition und rücksichtsloser Zukunftsmusik.

Gerade im Stilleben wird die Vielfältigkeit Courbets deutlich, und das ist kein schlechtes Zeichen seiner Originalität. Man stelle neben diese umgeworfenen Äpfel die dichte Fülle seiner Blumenbuketts, daneben das Tierstück der Nationalgalerie mit dem Blut aus gelösten Rubinen — ein vergeistigter Goya — daneben den Zweig der Sammlung Wolde — die Poesie einer Corotschen Landschaft . . . War es nicht plumpe Bescheidenheit, wenn er auf seine „Finesse dans le doigt" hinwies?

Umfangreiche Werke hat der Verbannte nicht mehr geschaffen. Von der Pariser Katastrophe abgesehen, mag seine wenig geregelte Lebensweise, übermäßiges Trinken, das frühe Ende herbeigeführt haben. Er starb im Schweizer Dorfe La Tour de Peilz am letzten Tage des Jahres 1877 im Alter von 57 Jahren.

COURBET IN DER KUNST UNSERER ZEIT

ES kann nicht im Rahmen dieses knappen Buches liegen, das Chaos des Courbetschen Werkes zu kanalisieren. Wir haben ein paar Entwicklungslinien angedeutet. Man begreift, wie aus der schönen Weichheit der Bilder des Anfangs die strengere Pracht des „Begräbnisses" und der verwandten Werke hervorgehen konnte; wie diese Pracht von dem einfacheren und größeren Ausdruck der späteren Landschaften ersetzt wurde. Wir sehen das Wachstum einer rhythmischen Einheit, der die Übertragung der Empfindung Courbets in immer überzeugenderer Weise gelingt, wie schließlich aus nichts als bewegten Pinselhieben Begriffe wie Meer, Luft, Erde, Fels entstehen; ein schöpferisches Gebaren, das die Malerei entscheidender als je vorher von der herkömmlichen reproduktiven Tätigkeit befreit und ihre Möglichkeiten der Symbolik vervielfacht. Diese Entwicklung, jede Entwicklung Courbets, geht in stetem Kampf mit diametral entgegengesetzten Tendenzen vor sich. Neben dem allmächtigen Könner, neben dem scharfsichtigen Kenner erlauchter Werte steht ein rücksichtsloser Realist, neben dem Maler ohnegleichen ein Plastiker, der mit der Farbe meißelt, neben dem Überwinder der Einzelheit und des isolierenden Umrisses ein Detaillist von unerträglicher Genauigkeit, ein Formalist von der Art eines David, der die alte Form, das Abtastbare, erhalten möchte und ihr unbedenklich Farbe und Rhythmus opfert. Neben dem großen Künstler, dem Erhalter und schöpferischen Verwalter erlauchter Werte der alten Kunst, stand gar oft ein Agitator niederen Ranges, der typische Lücken moderner Gesittung mit Fanatismus zur Schau trug. Nicht immer vollzieht sich das erfolgreiche Austragen dieser Gegensätze in zeitlichen Grenzen, die auf einen steten Willen in der Entwicklung, ja, auch nur auf unbedingte Bewußtheit des Menschen schließen lassen. Nur wenn man in der Betrachtung des Werkes so verfährt wie Courbet bei seinen besten Bildern und das in unübersehbarer Fülle vorliegende Material auf wenige Hauptsachen vereinfacht, dann siegt der gestaltende Maler über den verstiegenen Plastiker, der Künstler über den Illustrator, der Geist Courbets über seine Herkunft, und dann mag man auch annehmen, daß die vielen Irrwege zuletzt irgendwie dem Schöpfertum geholfen haben.

Chaos ist sein Werk und muß es bleiben, will man ganz die Rolle Courbets in der Kunst seiner Zeit verstehen. Zum erstenmal kommt ein Mensch aus niederer Herkunft auf den Thron der Kunst und will regieren. Es gab viele vor ihm, die nicht höher geboren waren, aber sie unterwarfen sich mehr oder weniger bewußt einer konservativen Strömung, die vielleicht nicht in jeder Einzelheit von den Zeitgenossen als solche begriffen wurde, aber mindestens dem konservativen Instinkt der Aufgeklärten entgegenkam. Oder sie gingen in den Wald, blieben abseits. Courbet möchte so

regieren wie Rubens, auf gleichem Fuß mit den Machthabern der Gesellschaft verkehren und ihnen am liebsten allen sagen, daß sie vor der Allmacht seiner Kunst nichts bedeuten, daß ihre Ideale dumme Vorurteile sind, daß die Zeit ihrer Vorherrschaft aus ist. Der erste echte Revolutionär in der Kunst. Zum erstenmal werden die Konsequenzen aus der Revolution von 1789 gezogen. Weder David, noch Géricault waren Revolutionäre. Sie dienten der Revolution. Courbet ersetzt nicht dieses oder jenes Sinnbild, sondern erklärt die ganze Symbolik des früheren und gegenwärtigen Regime für abgesetzt. Auch die eines Delacroix, des letzten Fürsten auf dem Thron der Kunst. Den Feingeistern, die von der wahren Schönheit fabeln, weist er seinen dicken Finger: darin steckt die Kunst. Ebensogern hätte er ihnen die Kehrseite gewiesen. Ein Napoleon, der sein Marengo, sein Austerlitz hatte und sein St. Helena fand. Ein Kraftmensch, den der Geist nicht bedrückte, zuweilen ein Kraftprotz. Das, was hinter dem schöpferischen Ingenium zu stecken scheint, ist uns allen zuwider, heute erst recht, wo das Ungeistige, das er polternd beschwor, mehr als man damals voraussehen konnte, Schule gemacht hat. Der Schein aber vergeht, und Courbets Tatsachen bleiben. Sein Blut leuchtet, seine Wellen brausen, seine Felsen stehen unerschütterlich, an seinem Fleisch weidet sich das Auge. Kein Fürst kam mit ihm zur Höhe, sondern ein Bauer. Sein Verhängnis, seine Rettung. Ein von alkoholischer Einbildung gehetzter Schöpfer, der verurteilt war, den Sinn eines schlauen, gewinn- und herrschsüchtigen Bauern mit sich herumzutragen und sich den groben Leuten seiner Umgebung mit dem halb von Rabelais halb aus Don Quixote gemachten Gesicht zu produzieren. Vielleicht eine Maske. Das einzig vernünftige Buch über den Menschen ist die derbe Psychologie eines Kneipkumpanen, der sich begnügt, die Streiche und Späße Courbets aufzuzählen*. Sieht man näher zu, wächst aus der unbewußten Tragikomik ein anderes Antlitz merkwürdig ergreifend hervor. Die Zeitgenossen urteilten voreilig über den Bauern. Schon die Tatsache, daß er mit Vorliebe Selbstbildnisse malte, genügte den Biographen — ich könnte ein halbes Dutzend nennen —, um seine bornierte Eitelkeit festzunageln. Es gibt kein einziges Selbstbildnis Courbets, das nicht ein Meisterwerk wäre, und das sollte reichlich genügen, das Dasein aller zu erklären. Niemandem fiel es bisher ein, Rembrandt aus derselben Vorliebe für sein Antlitz denselben Vorwurf zu machen. Es gibt sogar Bewunderer, die gerade in dieser Leidenschaft ein Zeichen seiner Größe erblicken.

Für den Bauern spricht seine Zähigkeit und die bis zur Plumpheit getriebene Einfalt. Bauer ist Courbet in der Rücksichtslosigkeit seiner Instinkte, in dem allem Eklektizismus Entgegengesetzten seiner Art, in der gesunden Inkonsequenz seiner ganzen Entwicklung. Er übertrieb vielleicht das bäuerische Selbstbewußtsein, um allen Kompromissen zu entgehen, stellte sich weniger gebildet, als er war. Denn hätte er sich zu dem geringsten Kompromiß herbeigelassen, wäre ihm just der Vorsprung vor den Nichtbauern verloren gegangen. Im bewußten Eklektizismus wären ihm alle gebildeten Maler über gewesen. Damit soll nicht die Fülle von Beziehungen zu den alten Meistern, die wir fanden, abgeschwächt werden. Es gibt wenig große Künstler, die die natürliche Abhängigkeit von den alten Meistern gleich

* Gros-Kost: Courbet, Souvenirs intimes (Paris, Dervaux 1880).

unverhüllt sehen lassen. Wenn ich ihn das Gegenteil eines Eklektikers nenne, meine ich die absolute Selbständigkeit seines Verhaltens. Er nahm seinetwegen und seiner höchst persönlichen Ziele wegen die Alten, nicht ihretwegen. Daher seine unglaublich einseitige Kritik, die auf ein paar Namen beschränkte Auswahl, die frevelhaft wäre, wenn sie nicht das subjektive Recht seiner Meinung verträte, wenn sie nicht mit größter Konsequenz das für die eigne Art Zuträgliche fände und wenn diese Art nicht den tatsächlich brauchbaren malerischen Wert und damit die Zukunft umfaßte. Er war weniger Kompromißler als irgendein Maler seit Rembrandt. Keiner seiner Vorgänger oder Nachfolger ist freier, weil keiner der eigenen Natur gleich unterworfen war. Alle anderen suchten mit der größten Anstrengung natürlich zu werden oder zu bleiben, alle die Dinge, die ihrem Instinkte vorschwebten, in einem rationellen Organismus zu vereinigen. Diese Grundbedingung brachte Courbet als Prämisse mit. Er hätte überhaupt nicht malen können, wenn nicht als Bauer, als Untertan der Erde, der Materie. Wenn nicht die Konstellation der Malerei eine Instinktgestaltung, wie er sie betrieb, zuließ, wäre ihm jede Möglichkeit zur Kunst versagt geblieben.

Diese Konstellation aber war seit den großen Holländern gegeben. Rembrandt hatte eine Form gebracht, die mit einer nie vor ihm gesehenen Unmittelbarkeit den Gedanken gestaltete. Rubens war mit anderen Mitteln zu einer ähnlich wirksamen Einheit gelangt. Zwischen beiden suchten viele große und kleine Leute ähnliche Wege. Daß ihnen allen diese Einfachheit ihrer vollendeten Äußerung erst nach unendlichen Experimenten gelang, folgte aus ihrem Künstlertum, aus ihrer Lehre, ihrer Rasse, und dem alten Erfahrungssatz, daß man unendlich viel lernen muß, um nachher unendlich viel wieder zu vergessen. Courbet ging es nicht anders; wir haben seine Experimente gefunden, aber er war besser daran dank seiner beispiellos eindeutigen Anlage. Seine Liebe zu den Alten war mehr das Verhältnis des Instinktes zu Blutsverwandten, als pietätvolle Anbetung des Jüngers.

Daß niemandem dieser Zusammenhang Courbets mit den größten Malern zu denken gab! Vielleicht weil er so selbstverständlich war, weil die Menschen Instinkt-Regungen geringer schätzen als ringende Arbeit. Lemonnier nennt Courbet „ein Temperament in einem Mechanismus". Die Übertreibung läßt unübersehbare Fähigkeiten des Künstlers außer Betracht. Mechanisch oder niederer Art war in Courbet das Bewußtsein der Zusammenhänge seiner Äußerung mit dem moralischen oder überhaupt geistigen Zentrum, d. h. die Interpretation seines Instinktes. Willkürlich war, wenn er die Folgerung einer sozialistischen Propaganda mit seinen Werken zuließ, wobei mir übrigens immer wieder Zweifel an dem Ernst seiner Erlasse aufsteigen. Ungeistig war die mangelhafte Organisation seines Oeuvre. Sicher aber trieb kein Mechanismus den Meister, die Alten wieder zu entdecken und seine stupende Geschicklichkeit an hohen Vorbildern zu veredeln. Nichts weniger als mechanisch war das Verhältnis Courbets zur Natur. In der Bahn Millets oder Corots wäre er verunglückt. Millet kam von mäßigen Vorbildern her, Corot ging überhaupt nicht in die Museen, wenigstens nicht, so lange er jung war. Courbet, der Naturmensch, lernte seine Landschaften und seine Menschen im Louvre. Und lernte schlechterdings wie ein geborenes Genie. Er nahm das Mittel der Alten zunächst wie es war, weil er es so brauchen konnte, und modifizierte es nachher auf die denkbar zweckdienlichste

Weise. Man braucht nur an die Eklektiker der englischen Schule nach Hogarth zu denken, um ein Maß für den Lehrling zu finden. Sein Mund war manchmal pietätlos, während der Manufacturer Reynolds gesalbte Reden hielt. Seine Hand, sein Auge waren es nie. Doch stand der Drang nach Aussprache über seiner Liebe zu Hals und den Spaniern. Er handhabte den Pinsel mit gleicher Meisterschaft wie die Alten, und wo er erkannte, daß man mit dem Messer weiter kam, warf er ihn weg. So tat er mit allem, auch mit Werten, mit denen bis dahin hohe geistige Begriffe untrennbar verbunden waren, auch mit Vorstellungen, die uns als unersetzbar gelten. Ein barbarischer Revolutionär, aber notwendig. Er hat seinen Spruch sagen müssen, wäre es auch nur, damit wir ihn widerlegen. Und den Spruch legten ihm höhere Mächte in den Mund. Kaum einer der großen Umstürzler vor ihm ist so offensichtlich Objekt einer Schickung der Epoche. Fast möchte man das Disparate seines Werkes damit erklären. Seine Bilder, so persönlich sie sind, geben mehr als Realisierung eines Einzelfalles, enthalten in Bruchstücken eine notwendige, ganz allgemeine Erfüllung, an der man teilnehmen, mitarbeiten, gegen die man sich wehren konnte, die mehr als irgendeine Kunst der Zeit zu ganz persönlichem Verhalten zwang.

Wenn man die Kritiken für und wider den Meister von Ornans durchblättert, kommt unwillkürlich ein anderer Franzose ins Gedächtnis, der zur selben Zeit ebenso lebhaft angegriffen und verteidigt wurde: Flaubert. Das Réquisitoire des berühmten Prozesses von 1857 gegen den Verfasser der Madame Bovary bediente sich ungefähr derselben Argumente, die man gegen den Maler vorbrachte; ein wenig intelligenter übrigens bei aller Beschränktheit. Mit Gründen, die weder für noch gegen den Dichter sprachen, verteidigte der Anwalt Sénard, dem der dankbare Autor nachher das Buch widmete, seinen Schützling; wiederum intelligenter, sachlicher als die mit der Malerei beschäftigten Literaten. Angriffe und Verteidigung geschriebener Werke sind zu allen Zeiten ein wenig intelligenter als die Boxereien für und wider die bildende Kunst gewesen. Sénard wies nach, daß die Dinge so sind, wie sie Flaubert malte, und ließ sich, zum Glück für den Angeklagten, darauf ein, die Moral durch die Abschreckungstheorie zu rechtfertigen. Die gleichen Argumente führten Proudhon und die mit Courbet befreundeten Kritiker ins Feld. Ganz in derselben Weise suchte man zur gleichen Zeit in Deutschland Rembrandt zu rechtfertigen, den Kugler in den dreißiger Jahren mit der Mäßigung eines milden Richters geduldet hatte. Ähnlich verhielt sich bis vor kurzem die Bourgeoisie zu den Romanen Emile Zolas. Freunden und Feinden entging, daß hier etwas ganz anderes zu verteidigen oder anzugreifen war, als die persönliche Moral; daß nicht dieser oder jener Künstler, sondern die Gegenwart handelte, wenn Courbet oder Flaubert, Manet oder Zola ihre Bilder entrollten.

Die neue Kunst des 19. Jahrhunderts verlegte das Heroische auf einen neuen Standpunkt, entrückte das Individuelle aus dem Bereiche der Einzelheit, verallgemeinerte, was man vorher die Seele nannte, materialisierte sie und entmaterialisierte dafür in höherem Maße die Bilder. Sie schuf eine neue Einheit und diente in ihrem Bereich — im Bereich der Literatur, der bildenden Künste und am deutlichsten von allen in der neueren Musik — demselben Prinzip, das die Philosophie gleichzeitig in strahlenden Geistern erkämpfte. Die Entwicklung, die mit Kant begann, amputierte

der Menschheit eine Illusion, nahm ihr das Recht zu den phantastischen Vorstellungen der alten Metaphysik und leitete sie durch Schopenhauer zu einem schwankenden aber realeren System, dem der Pessimismus nur eine, durchaus nicht die einzige Anwendung gab. Schopenhauer rettete sich vor dem düsteren Schluß der Selbstvernichtung in das Reich der Künste. Und war nicht gerade die moderne Kunst, die dem Zweifel am Wert des Einzelwesens konsequent Rechnung trug, dieser Negation aber das Positive eines größeren Kosmos gegenüberstellte, als Zuflucht geeignet? Courbet zerstörte den Gedanken als spiritus rector des Bildes, die abstrakte Idee, die an sich geeignet sein sollte, den Menschen zu erbauen; den Dualismus von Körper und Seele des Kunstwerks. Nicht die Seele hob er auf, nur widerlegte er den Aberglauben von einem isolierten Sitz der Seele, des Schönen, und brach mit der scheinbaren Handlung, die sich vor jeder Reflexion als ohnmächtig erweist. Und gleichzeitig, während er so das Signal zum Aufräumen mit vielen Vorurteilen gab, zeigte er den stärkeren Faktor: die Masse, die mit der Bewegung allein das Schöne hervorbringt. Man schimpfte ihn einen unpersönlichen Kopisten der Natur. Tatsächlich entfernte er das Persönliche nur aus einem Teil des Kunstwerkes, der ungebildeten Augen als wesentlicher Vorgang erschienen war. Dieser Teil wurde zum seelenlosen Detail, zum Fleisch, das nicht mehr Anspruch hatte als das Tuch, auf dem es ruhte, oder der Vorhang daneben. Er tat die Idee dafür in das All, in den gesamten Kosmos, durchströmte Fleisch und Tuch und Vorhang mit demselben Impuls, malte die Landschaft wie einen einzigen Körper, das Meer wie eine atmende Menge. Das heißt, er malte, was die Philosophen der Zeit als den Ursprung des Seins formulierten: die Kraft, den Willen.
Da wir den primitiven Ursprung der Kraft kennen, nicht ihr Ziel, nicht das Objekt des Willens, sind wir geneigt, sie ungeistig zu nennen. Wohl mit Recht! Alles, was wir von der Kraft Courbets ausgehen sehen, bestätigt die materielle Sphäre. Etwas Ungeistiges kommt mit ihm in die Kunst. Das Bürgerliche, das die Fontainebleauer brachten, erhält einen unverkennbar proletarischen Zug. Die Art seiner Verallgemeinerung, überzeugend erreicht, weist auf das Sichtbare der Welt. Sehe ich, ist es schon gemalt. Ganz sicher wird nicht das von Hinz und Kunz Gesehene gesehen. Ein Auge phänomenaler Physiologie weitet die Poren der Dinge. Ein fresserisches Sehen, als sei das Organ ungeheures Zerteilungswerkzeug. Aber soweit sein Umfang reicht, immer hält es sich an das rein Stoffliche des Objekts. Der Rhythmus macht alle Kräfte der Materie wirksam. Das Geistige aber beruht nur auf der bewußten Energie, mit der für alle Stoffe Äquivalente der Pinselschrift gefunden werden. Es ist Symbol, daß Courbet nicht das Äquivalent seiner Felsen und Wogen zu bevölkern vermag, daß uns das Fleisch seiner Frauen hinreißt, nicht der Mensch in dem Fleisch; daß auch seine Bildnisse wunderbare Materie bleiben. Damit entsteht unvermeidlich die Gefahr einer energiereichen Materialisierung der Kunst. Courbet stürzt die Phrase. Seitdem ist die Sentimentalität des Malers mit Notbehelfen gerichtet. Der Sieg mußte Besitztümer der Empfindung gefährden, ohne die das Malen ein Metier, ein manuelles oder visuelles Gebaren wird. Gefährden, sage ich, aber schon die Gefahr ist Verlust. War sie zu vermeiden? Zweihundert Jahre vorher hat ein Größerer im Kampf mit ähnlichen sozialen Vorurteilen eine Verallgemeinerung des Schönen vollbracht ohne die Verluste Courbets,

nur, fast nur mit Gewinn. Auch Rembrandt entfernte sich von dem Liebhaber und setzte an seine Stelle das Volk. Völkische Legende bereicherte die Leinwand, ohne dem farbigen Ornament einen Hauch der eigenen Herrlichkeit zu nehmen, ja, die Legende gibt den Farben erhöhten Klang und wird von ihnen ins Überirdische emporgehoben. Der umgekehrte Weg. Der ungläubige Courbet machte Felsen lebendig und ließ die Wogen des Meeres singen. Ein wunderbares, aber chaotisches Schauspiel. Mußte der Pantheismus dieses Spezialisten nicht zuletzt den Abgrund zwischen Kunst und Volk vergrößern, da er der Malerei die gemeinverständliche Form des Menschlichen nahm? War nicht im Grunde Delacroix, der Aristokrat, dem Volke freundlicher, da seine sublime Vergeistigung der Kunst die überlieferte Legende noch strahlender entstehen ließ?

Nicht für die letzte geistige Erhöhung der Menschheit war Courbet unentbehrlich, wohl aber für die Reinigung verworrener Instinkte, für einen neuen Anfang, und ganz sicher für die unmittelbare Erziehung der heranwachsenden Kunst. Ihr gab die chaotische Fülle seines Werkes, seine bedingungslose Sachlichkeit, seine durchdringende Kenntnis der Alten, vor allem die strotzende Gesundheit des Kraftmenschen die rechte Nahrung. Da der Naturalismus einmal kommen mußte, war kein besserer Interpret denkbar als dieser Barbar mit dem hellen Auge und der geschickten Hand, der sich ohne Reserven gab und die Grenzen seiner Art so unverhohlen wie möglich sehen ließ. Kein besserer Anfang für geistige Menschen als dieser derbe Materialismus. Er gab ihnen keine Flügel, aber den Stoff, mit dem alles zu machen war, glänzendes Handwerk und einen Stützpunkt auf fester Erde, von wo man überallhin, auch ins Elysium gelangen konnte. Unnütz darüber zu klagen, daß nicht der Geist Delacroix, sondern der Körper Courbet die Mutter der Modernen wurde. Säuglinge bedürfen rein materieller Hilfen. Die Milch, die Courbet aus hundert Brüsten strömen ließ, hätte kein anderer dem Kind der neuen Zeit gereicht. Man fängt mit Courbet an und endet mit Delacroix und Poussin. Die Nachfolger, denen der derbe Beginn die notwendige Folge verbaut hat, es sind ihrer nicht wenige, denen hätte ein anderer Lehrmeister vermutlich auch nicht geholfen.

Immens war sein Einfluß. Wie alles, was von ihm kommt, ging er in die Breite, beackerte das Gelände nahezu der ganzen Künstlergeneration Europas, die um 1860 begann. Um diese Zeit hängen Manet, Renoir, Cézanne, Pissarro, Sisley, Monet und viele andere eng mit ihm zusammen. Was sie anzog, war die unmittelbare Übernahme der Natur ohne alle außerhalb des Spontanen liegenden Voraussetzungen, die Naturstudie, die mit großen Flächen und unzweideutigen Pinselstrichen den persönlichen Eindruck überträgt. Bei den Landschaftern teilt sich anfangs Courbet mit Corot in den Einfluß, der denkbar glücklichste Verein, in dem Corot den weiblichen Teil darstellt, eine Lyrik, die der Kunst alle die milderen Reize zu erhalten sucht, über die Courbet hinweggeht. Poesie und Rationalismus kämpfen um die beste Jugend, die je den Pinsel hielt.

Solange der Kampf unentschieden ist, eine kurze glückliche Spanne, die bis in die siebziger Jahre reicht, klingen die Landschaften der Monet und Pissarro wie Gedichte, und Frankreich zeigt zum letztenmal das lieblichste Gesicht seiner Kunst. Courbets Wirksamkeit ist aktueller und gewinnt später in der Richtung des Monet um 1880 ausschließliche Rechte. Nur Renoir erkämpft sich immer wieder nach großen

Intervallen die Lyrik Corots, und sie gibt seiner letzten und schönsten Periode den unvergänglichen Zauber. Pissarro, der Älteste, begann, als er 1855 im Jahre der Courbet-Ausstellung am Pont de l'Alma 25 Jahre alt nach Paris kam, die Reihe und zog dann Monet und Sisley mit. Damals stand Corot ihnen allen viel näher, und Courbet fügte der Lyrik lediglich eine derbere Nuance hinzu. Erst mit Manet kommt der Einfluß Courbets auf die ganze Generation zur entscheidenden Geltung. Manets „Nymphe surprise" aus 1861 ist der zaghafte Niederschlag der breiten Fleischmalerei Courbets, und im „Déjeuner sur l'herbe" wird daraus ein neues Pathos, zu dem die von Courbet vermittelte Beziehung zu Spanien den Ton gibt. Aus dieser Beziehung gewinnt Manet gleichzeitig die Widerstände gegen die Modellierung Courbets. Courbet aber bewahrt die neue flächige Malerei des Schöpfers der Olympia vor der Auflösung ins Ornamentale. Seine unbändige Natur stabilisiert die flüchtige Impression. Noch in späten Figurenbildern Manets, wie dem „Paar im Gewächshaus" in der Nationalgalerie, ja auch in dem „Löwenjäger" ist der robuste Beitrag des Meisters von Ornans unverkennbar. Cézannes schwarze Stilleben der Frühzeit gehören in dieselbe Richtung. In den schwarzen Figurenbildern scheinen sich Courbets Fragmente zu zyklopenhaften Rhythmen zu ordnen. Am auffälligsten zeigt der junge Renoir den Einfluß. Alle Frühbilder, wie das „Cabaret", die „Diane chasseresse", der „Cirkus mit dem Clown" usw., auch noch der „Knabe mit der Katze", in der Sammlung Arnhold, sind Stücke der Welt Courbets in corothafter Atmosphäre. Die frühen Stilleben bei Liebermann und in der Sammlung Biermann in Bremen könnten fast von Courbet signiert sein. Auch die wechselvolle weitere Laufbahn Renoirs weist auf ein ähnliches Geschick. Die immer wieder auftauchende Tendenz, das Plastische zu erhalten, von Manet und im höheren Sinne von Delacroix nie vollständig neutralisiert, bildet auf einem farbigeren Feld die Parallele zu Courbet. Das Niveau hat sich unverhältnismäßig erhöht. Keiner der Nachfolger hat so vollständig mit eigenen Mitteln das Erbe des großen Barbaren realisiert. Von der urwüchsigen Kraft ist nichts verloren gegangen, und es gelang, sie mit dem Geist der beiden größten Meister Frankreichs, Delacroix und Corot, zu verschmelzen. In Monet kam Courbet in den siebziger Jahren zum Durchbruch auf Kosten vieler Werte, die seine Jugend verschönern. In der Art des Temperaments, in dem undifferenzierten Utilitarismus war Monet der nächste Verwandte, nur von unverhältnismäßig kleinerem Format. In den „Belle-Isle Marinen" wirkt die Erinnerung an den Meister der „Woge" wie letztes Echo. Auch der Materialismus, der die Nachfolger Monets zu ihren physiologischen Experimenten verführt, ist mittelbares Erbe Courbets. Endlich könnte man auch zu Degas, dem fremdartigsten und verschlossensten von allen, eine lose Beziehung finden. Wenn man 1900 auf der Pariser Weltausstellung von den „Cribleuses" vor die „Baumwollfaktorei in New Orleans" trat, blieb man im Reiche derselben Kunst.

In England brachte es der Realismus nur zu einer Auseinandersetzung mit den Ideen Courbets, nicht mit der Malerei des Meisters. Dagegen wurde der Maler von Ornans in Deutschland um so intensiver begriffen. Hier gab er zuerst Viktor Müller, dann Leibl den Anstoß. Auch Thoma verdankt diesem Impuls die schönen Bilder seiner Jugend. Um Leibl und Trübner, schließlich um Liebermann bildete sich eine Schule, die einzigste im Deutschland des 19. Jahrhunderts, die nichts anderes

als malen wollte. Sie verehrt neben den Alten zumal in Courbet ihren intellektuellen, wenn nicht persönlich wirksamen Begründer.

Ebensoviel verdankt Belgien dem Meister. Louis Dubois und Arton, Baron, Boulenger, Sacré und Rops — soweit er zu malen versuchte —, kurz die ganze Künstlerschar, die neben Alfred Stevens, dem Freunde Courbets, und Henri de Brackeleer das Beste der modernen belgischen Malerei geleistet hat, geht mehr oder weniger direkt auf Courbet zurück. Viele Jüngere danken ihm ihr Debut.

Im Holland der Maris, Mauve und Mesdag teilt er mit Daubigny und den älteren Fontainebleauern die Rolle des Anregers. In Skandinavien und in der Schweiz und in allen Ländern, überall, wo die Künstler sich auf das eigentliche Wesen der Malerei besannen, wurde der Geist Courbets zum Förderer. Sein Name hat viele Torheiten gedeckt. Hält man sich an das Wesentliche, so bleibt ihm der Ruhm eines Befreiers.

Trotzalledem steht Courbet im Schatten der Vergessenheit. Der Händler schätzt die Bilder der Nachkommen mit zehn- und zwanzigmal höheren Preisen; der Kunstbeflissene begnügt sich mit der historischen Betrachtung. Die Verantwortung trifft Frankreich, das sich nicht entschließen konnte, über dem großen Künstler den Menschen zu vergessen. Vielleicht wird diese Gesinnung mit den Zuschauern der Ereignisse von 1871 verschwinden. Nicht wenig trug der Leichtsinn Courbets zu dieser Unterschätzung bei, weil er sich in den Jahren nach 70 geringer Mitarbeiter bediente und seine Signatur durch eine Menge kaum von ihm berührter Landschaften entwertete*. Man vergaß über der Menge von Belanglosigkeiten die Werke.

Am empfindlichsten hat ihm merkwürdigerweise der aufsteigende Ruhm seiner Nachfolger geschadet. Frankreich sehnte sich nach französischeren Künstlern. Die Zeit stand nach lichteren Farben, nach leichteren und klangvolleren Kadenzen. Das „Begräbnis von Ornans“ verschwand hinter dem „Déjeuner sur l'herbe“. Eine Untreue, eine bequeme Lüge. Die Epoche wollte nicht diesen Repräsentanten, der ihren entscheidendsten Regungen den Spiegel vorhielt, und wappnete sich mit Geschmack gegen die Kraft des Kolosses. Bewies sie mehr Geist und Sachlichkeit als der Barbar, indem sie seine Ungeistigkeit als Fremdkörper zurückwies? Nicht die Gerechtigkeit gegen den Riesen, sondern die Rücksicht auf uns, auf das wenige Eigene das wir haben, erheischt ernstere Wertung. Was Generationen den Genuß Rembrandts verschloß war die Dunkelheit seiner Leinwände, die gegen die beliebten Farben der Wohnungen oder der Frauenkleider verstieß, oder das durchaus nicht Zierliche seiner Gestalten, während die Mode auf Rokoko stand. Eine andere Zeit wandte sich von Rubens ab, weil ihre Strenge ihn zu barock fand. Einer zärtlichen Epoche waren die Primitiven verschlossen. Moden vergehen. Große Künstler sollten auf einer gesicherten Warte stehen. Die Relation zum Geschmack erschöpft nicht den Bruchteil ihres Wertes. Was wir aus ihnen gewinnen, ist mehr als die unmittelbar nutzbare Anregung, mehr als die Stärkung unseres Farben- oder Liniensinns, selbst mehr als die Bereicherung unseres Formgefühls. Alles das sind Nützlichkeiten, nicht Beweggründe: Vorteile, von der Tat des Künstlers mitgeschwemmt. Die Tat entscheidet, die Eroberung

* Viele von dem jungen Freund seiner letzten Jahre B. Pata, der an diesem Mißbrauch, wie bei Gros-Kost berichtet wird, keine Schuld tragen soll.

der Materie, daß sie zum zuckenden Glied des Gestalters wird. Ob wir solches Werk naturalistisch nennen oder anders, ob uns die Kraft animalisch oder anders erscheint, das alles sind wichtige Unterscheidungen, gut für unsere Gesittung, unsere Erkenntnis, aber sie kommen erst, nachdem die wesentliche Entscheidung fiel. Immer ist solches Werk Sieg des Menschen über die Materie. Seine Einzelheiten sind nur die Fahnen des Siegers. Sein Gewinn ist, was wir mit ihm gewinnen, das Zucken, das auch uns erfaßt und in schöpferische Höhe schnellt. Da wir reicher werden, liegt es in unserem Interesse, körperlich, geistig, mit allen Augen zu sehen. Denn jedes ungesehene Werk zählt tausend unserer Seligkeit gestohlene Stunden.





BILDNIS COURBETS
NACH EINER PHOTOGRAPHIE



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

(In den angegebenen Maßen geht die Breite der Höhe voraus.)

Wo nicht anders angegeben, handelt es sich um Ölgemälde.



ABBILDUNGEN



SELBSTBILDNIS

Louvre Paris

Photo Ad. Braun & Co., Dornach



Familienbild / 1,63×0,895 m

Früher M. v. Nemes, Budapest



Die Hängematte / 1844

Prinz Wagram, Paris

Photo E. Druet, Paris



Porträt Baudelaires / gegen 1845

Museum, Montpellier

Photo J. E. Bulloz, Paris



Der Philosoph Trapadoux / 1849 / 0,82×1,16 m
O. Gerstenberg, Berlin



Selbstbildnis mit Josephine / 1844/45

Museum, Lyon



Der Verwundete



NACH DEM MITTAGESSEN
Museum Lille
Photo I. E. Bulloz. Paris



Selbstbildnis mit Tonpfeife / 1847



Die Beerdigung zu Ornans / 1850

Louvre, Paris

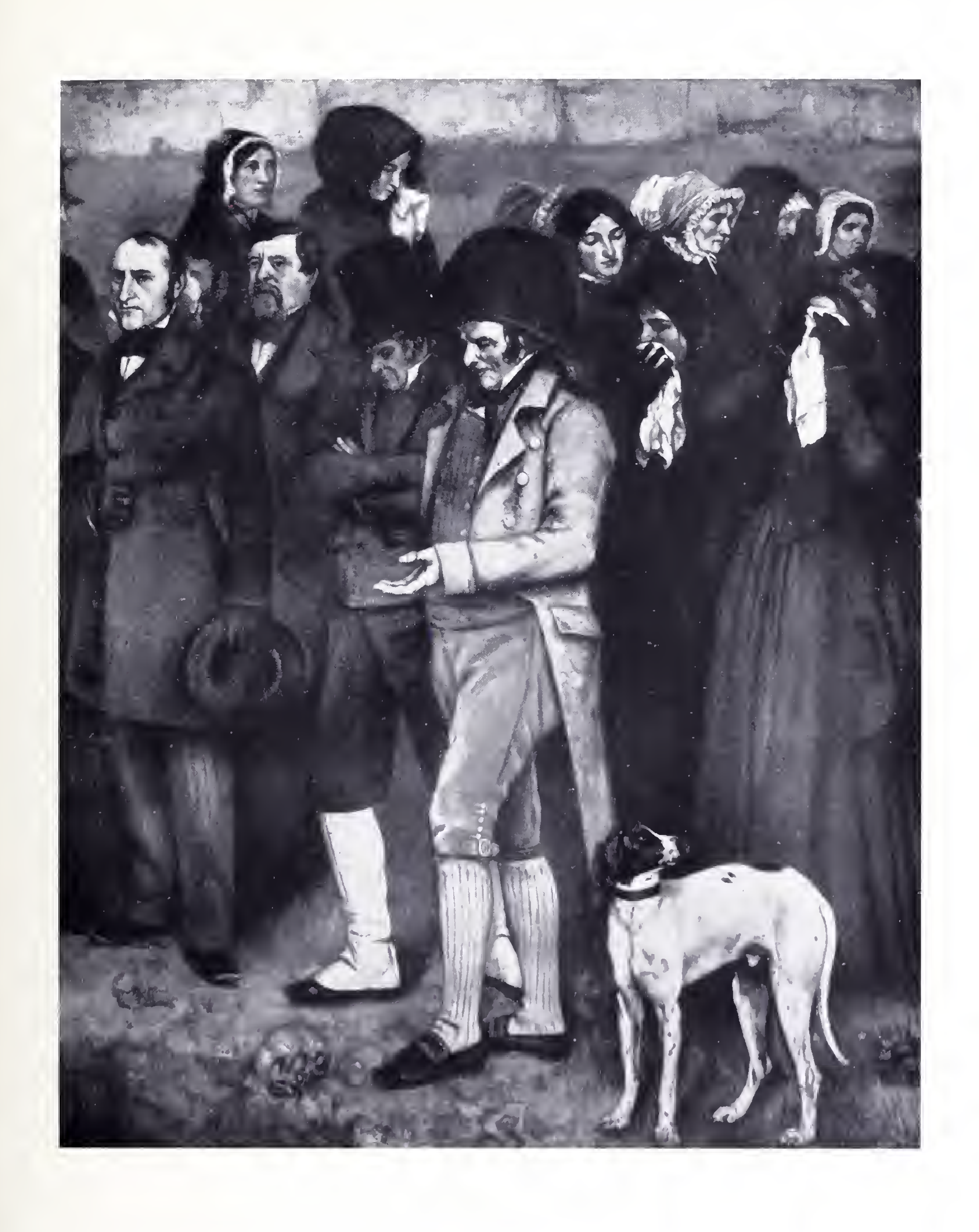
Photo Ad. Braun & Co., Dornach



Ausschnitt aus dem Begräbnis von Ornans
Louvre, Paris



Ausschnitt aus dem Begräbnis von Ornans
Louvre, Paris



Ausschnitt aus dem Begräbnis von Ornans
Louvre, Paris



Porträt Oliviers / 0,40×0,50 m
Neue Pinakothek, München
Photo F. Hanfstaengl, München



Damenbildnis / 0,46×0,55 m
Neue Pinakothek, München
Photo F. Hanfstaengl, München



Demoiselles de Village / 1851 / 2,61×1,93 m

Photo Durand-Ruel, New York



Stier und Kuh / 1851



Steinklopfer / 1851 / 2,59 × 1,59 m

Gemäldegalerie, Dresden

Photo F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme, Dresden



Ausschnitt aus den Steinklopfern
Gemäldegalerie, Dresden
Photo F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme, Dresden



Die Ringer / 1853



Die Badenden / 1853
Bes.: Museum, Montpellier



Schlafendes Mädchen / 1853 / 0,57×0,675 m



Schlafendes Mädchen / 1853

Photo Bernheim jeune, Paris



Porträt der Frau Crocq / 1854/55 / 1,10×1,75 m
Photo Durand-Ruel & Fils, Paris



Mädchen mit Blumen / 1,90 × 1,36 m

Photo Paul Cassirer, Berlin



Mädchen mit Blumen
(Ausschnitt)

Die Kornsieberinnen / 1853/54

Museum, Nantes



Waldbach / 1855
Photo E. Druet, Paris



Landschaft bei Ornans / 1853/54

Photo F. Hanfstaengl, München



Felsen in der Umgebung von Ornans
Photo Bernheim jeune, Paris



Blumenstilleben / 1855 / 1,09×0,84 m

Kunsthalle, Hamburg

Photo Bernheim jeune, Paris



Der Apostel Jean Journet. Lithographie

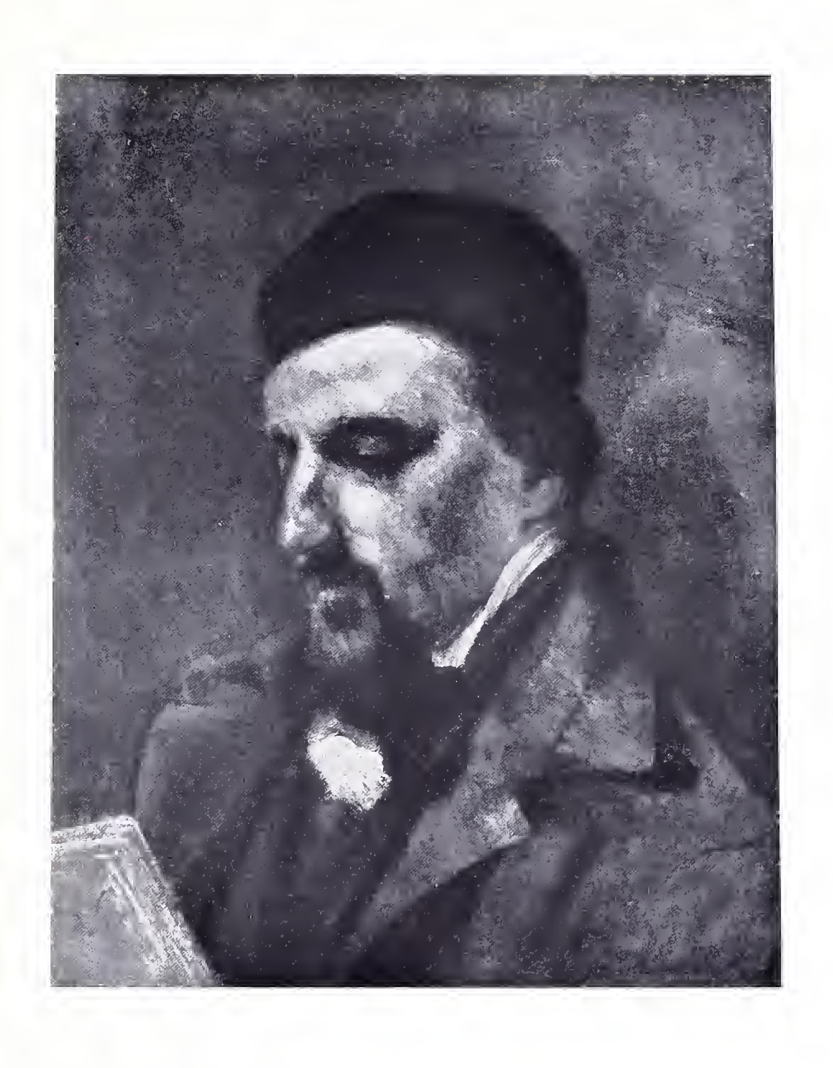


„Guten Tag, Herr Courbet“ / 1854

Museum, Montpellier



Porträt des Schriftstellers Champfleury / 1854

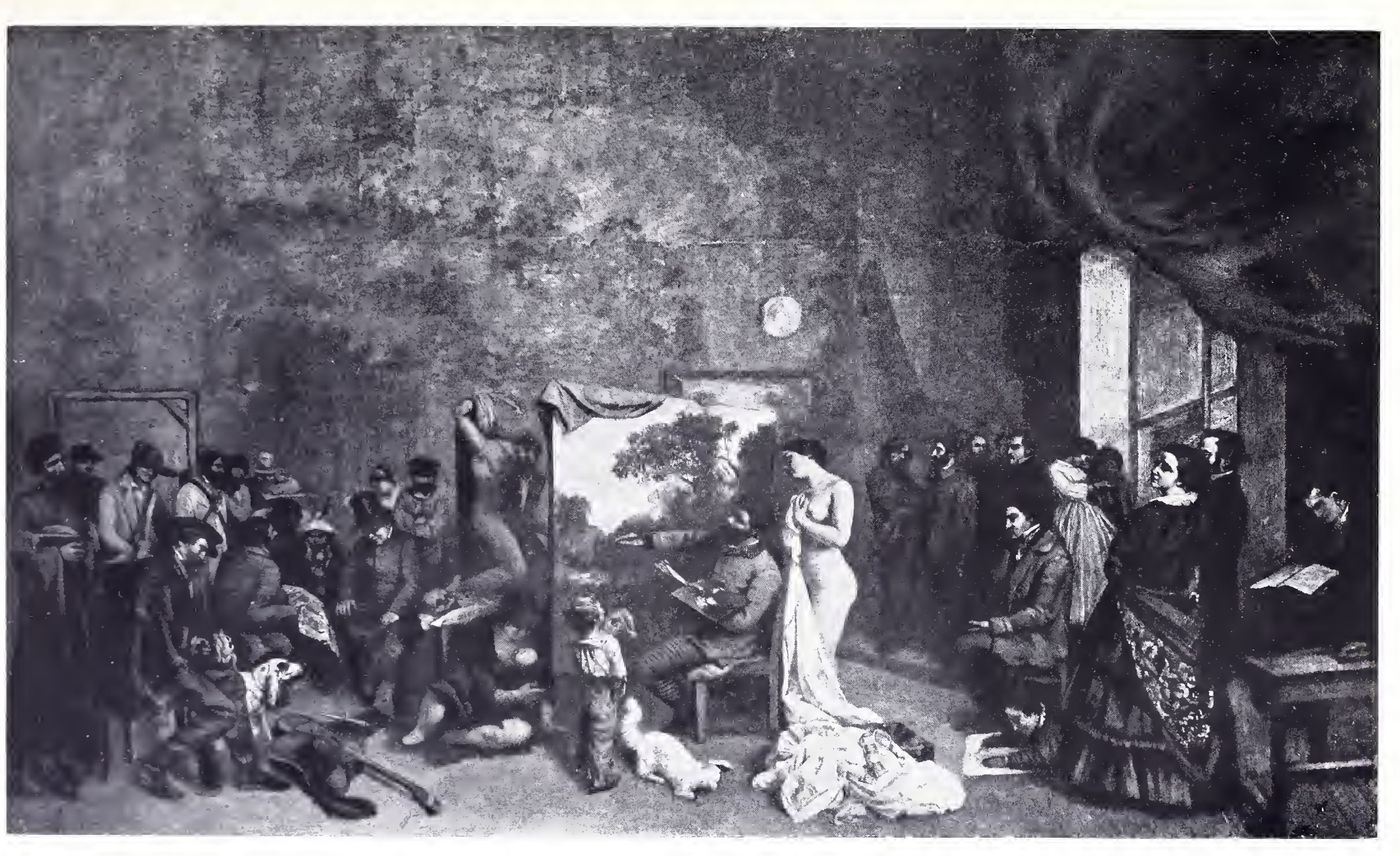


Porträt M. Marlet / 0,46×0,56 m

Früher M. v. Nemes, Budapest



BADENDES MÄDCHEN
Photo Paul Cassirer, Berlin



Das Atelier / 1855 / 6,00×3,50 m
Louvre, Paris



Ausschnitt aus dem Atelier
Louvre, Paris



Hund / 1856 / 0,815×0,65 m

Früher M. v. Nemes, Budapest



Das Picknick / 1857 / 3,25×2,07 m

Wallraf-Richartz-Museum, Köln a. Rh.



Am Seineufer / 1857
Museum der Stadt Paris (Petit Palais)
Photo J. E. Bulloz, Paris



Studie zu den Damen am Seineufer / 1857



Zeichnung nach den Demoiselles de Village / 1864



AUF DEM HEIMWEG
Photo E. Druet, Paris



Studie zu den Damen am Seineufer / 1857



Hirschkampf / 1860/61
Louvre, Paris



Landschaft / 1861 / 1,90×1,80 m

P. Rauers, Hamburg



Durchgehendes Pferd / 1861 / 2,25×1,90 m

Neue Pinakothek / München

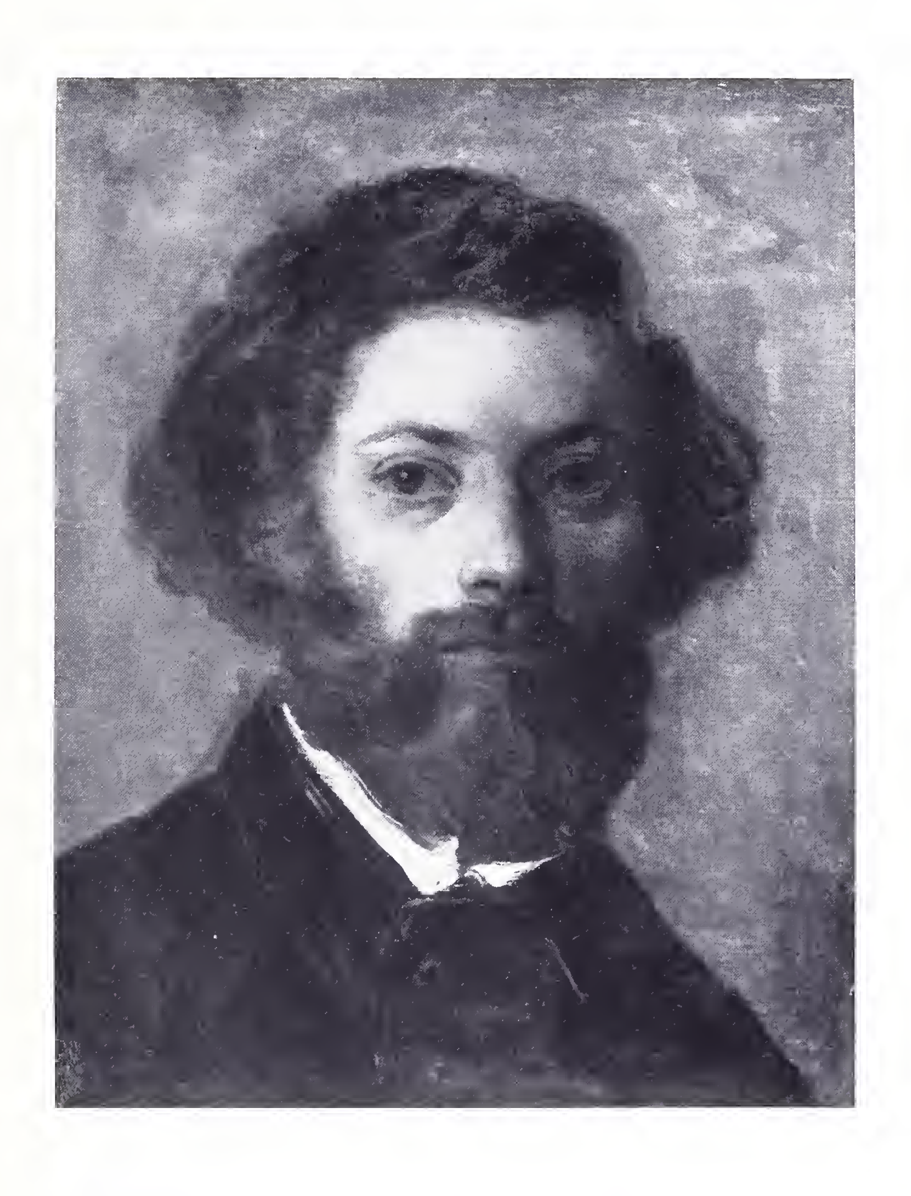
Photo F. Hanfstaengl, München



Pferd und Hund im Walde



Frankfurt a. Main / 1862



Bildnis des Malers Lunteschütz / 0,465×0,375 m

Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.



Waldlandschaft | 1,12 1,55 m



Waldlandschaft mit Wasserfall / 0,50×0,61 m

Galerie Heinemann, München



Liegender Akt / 1862 / 0,95×0,75 m
Sammlung v. Herzog, Budapest



Die Ruhe



Blumenstilleben / gegen 1863 / 1,07 × 0,70 m
Photo Durand-Ruel, Paris



BÄUME IM SCHNEE



Blumenstilleben / 1863 / 1,07×0,72 m

Kunsthalle, Bremen



Die Brücke / 1,30×0,97 m

Früher M. v. Nemes, Budapest



Felsenschlucht
Louvre, Paris
Photo F. Hanfstaengl, München



Stilleben / 0,46×0,41 m

Erna Schön, Berlin-Grunewald



Eselreiterin / 0,61×0,50 m

Werner Dücker, Düsseldorf



Schlafende Frau, Studie zum Traum



Der Traum / 1864 / 1,955×1,45 m

O. Gerstenberg, Berlin



Liegende Frau im Wald / 0,645×0,49 m



Juralandschaft mit Hirtin und Esel / 1,40×1,78 m

Galerie Heinemann, München



Der Steinbruch von Optevoz / 0,85×0,64 m

Neue Pinakothek, München

Photo F. Bruckmann, A.-G., München

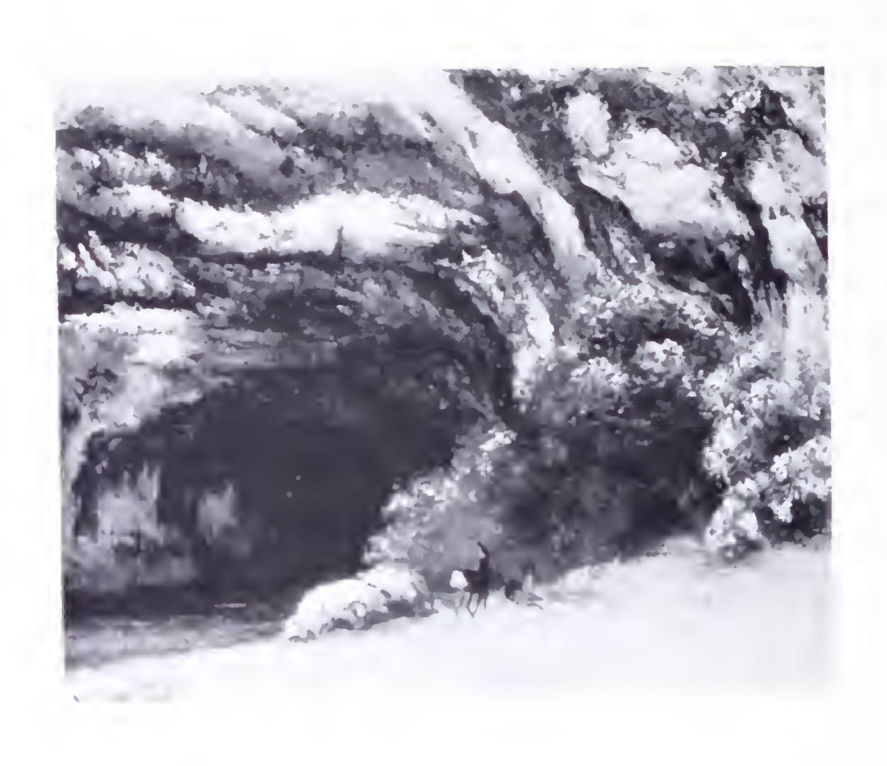


Landschaft / 1,22×0,97 m
Photo Paul Cassirer, Berlin

Winterlandschaft mit Rehen / 1,06×0,67 m



Rehe in einer Winterlandschaft / 1,00×0,81 m
Galerie Heinemann, München



Die Loire-Grotte
Photo Durand-Ruel, Paris



Die Grotte / 1864 / 1,305×0,98 m
Kunsthalle, Hamburg
Photo Dr. F. Stoedtner, Berlin



Die Grotte

Photo Durand-Ruel, Paris



FELSEN BEI ORNANS



Jäger im Walde / 1865 / 1,60×0,90 m

O. Gerstenberg, Berlin

Photo Durand-Ruel & Fils, Paris



Am Meer / 1865 / 0,81×0,65 m

Photo Durand-Ruel, Paris



Landschaft / 1865 / 0,59×0,48 m

Neue Pinakothek, München

Photo F. Hanfstaengl, München



Das Mühlwehr / 1866 / 0,65 0,54 m

Nationalgalerie, Berlin



Kühe an der Tränke / 0,91×0,73 m

Photo Paul Cassirer, Berlin



Gebirgsbach mit Rehen

Louvre, Paris

Photo F Hanfstaengl, München



Waldlandschaft mit Reh
Louvre, Paris
Photo F. Hanfstaengl, München



Alte Mühle / 0,82 · 0,65

Galerie Heinemann, München



Dünenlandschaft / 1866
Bes.: Frau Edelstein, Zürich



Damenporträt

Berliner Privatbesitz



Frau mit Spiegel
Alfred Cassirer, Berlin



Jäger im Schnee



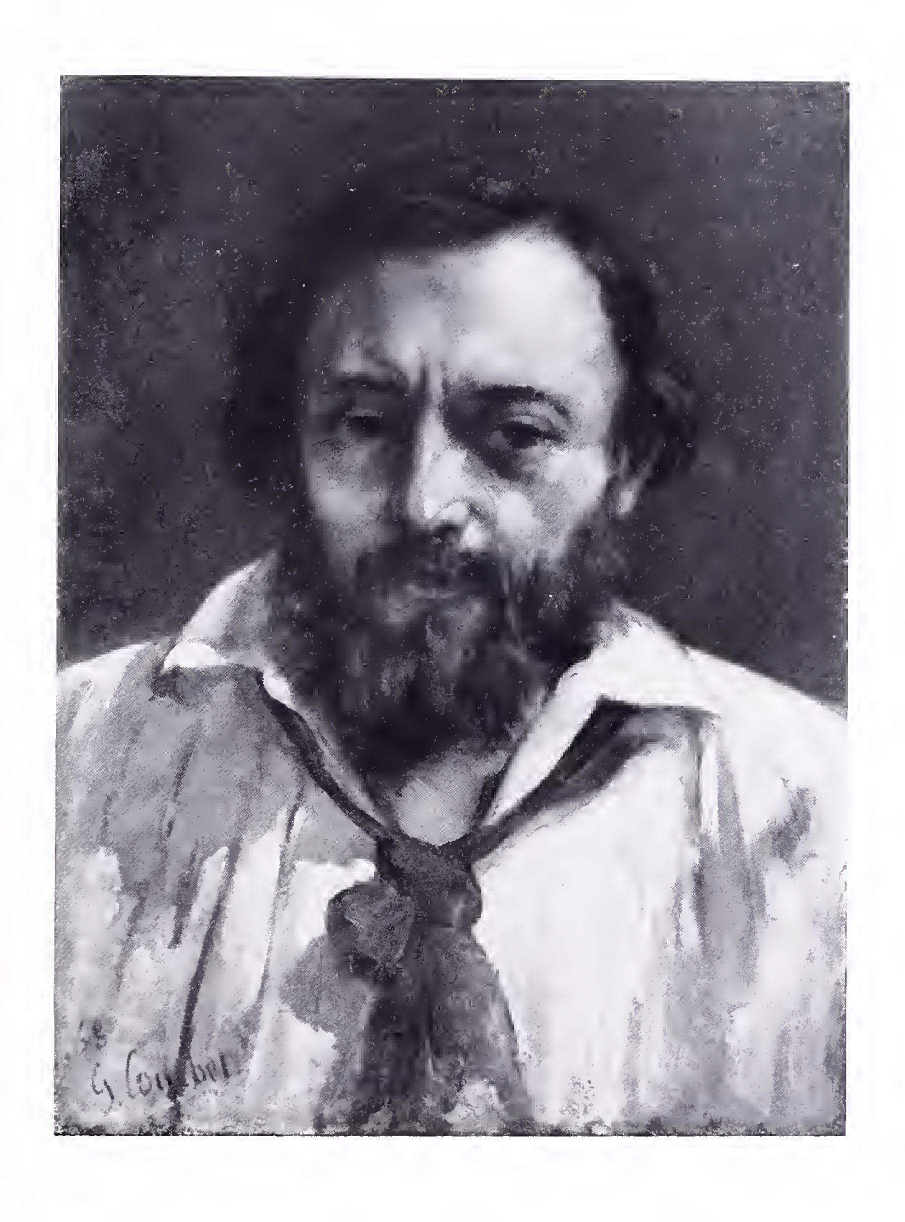
HALBAKT
Photo Paul Cassirer, Berlin



Die Dorfarme / 1866
Hugo Nathan, Frankfurt a. M.



Selbstbildnis



Bildnis des Malers Dupont / 1868



Hirschjagd / 1867

Museum, Besançon



Uhu, ein Reh anschneidend / 1,22×0,91 m
Nationalgalerie, Berlin



Dorfausgang im Winter | 0.54 0,445 m

Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a.M.



Winterlandschaft mit totem Reh

Berliner Privatbesitz



Felsenschlucht / 0,96×0,83 m

Galerie Heinemann, München



Marine / 1867 / 0,61×0,50 m

Photo Durand-Ruel & Fils, Paris



Die Woge / 1870
H. Ottinger, Paris



Die Welle / 1870 / 0,915×0,63 m
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.



Die Wasserhose / 1867 / 0,82×0,65½ m

Galerie Heinemann, München



Die Woge / 1870
Louvre, Paris



Junge im Walde / 0,59×0,72 m

Kunsthalle, Bremen



APFELSTILLEBEN
Neue Pinakothek München
Photo Hanfstaengl, München



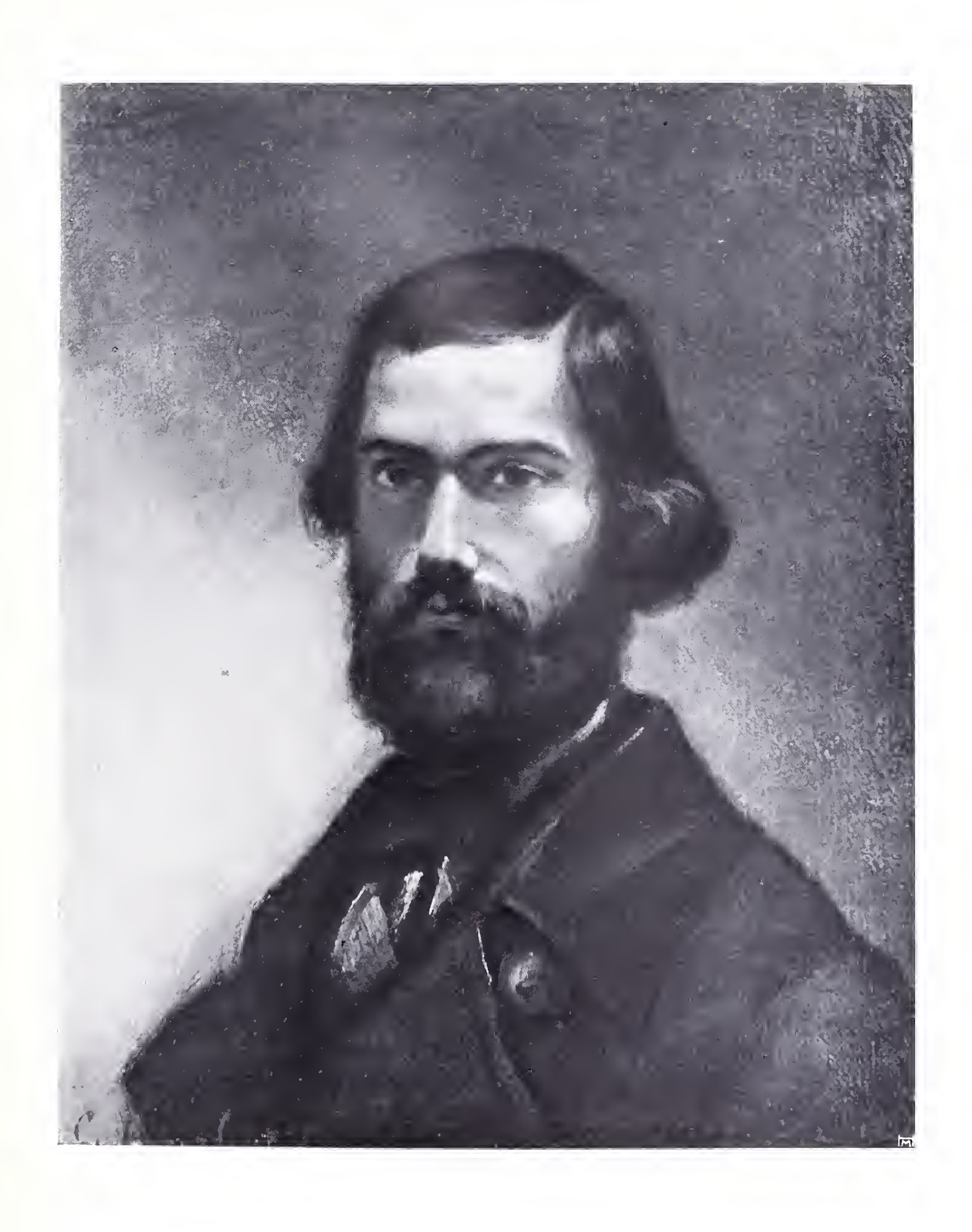
Zwei Mädchen auf dem Balkon / 0,735×0,925 m

Sammlung v. Herzog, Budapest



Porträt Henri Rochefort / vor 1870 / 0,54×0,65 m

Photo Durand-Ruel, Paris



Bildnis Jules Vallès
Photo F. Hanfstaengl, München



Fruchtstilleben / 1871

Photo Druet, Paris



Apfelstilleben / 1871

Photo Bernheim jeune, Paris



Schloß Chillon / 1875 / 1,00×0,80 m

Photo Caspari, München

